

Эдгар Аллан  
ПО  
†  
ВОРОН

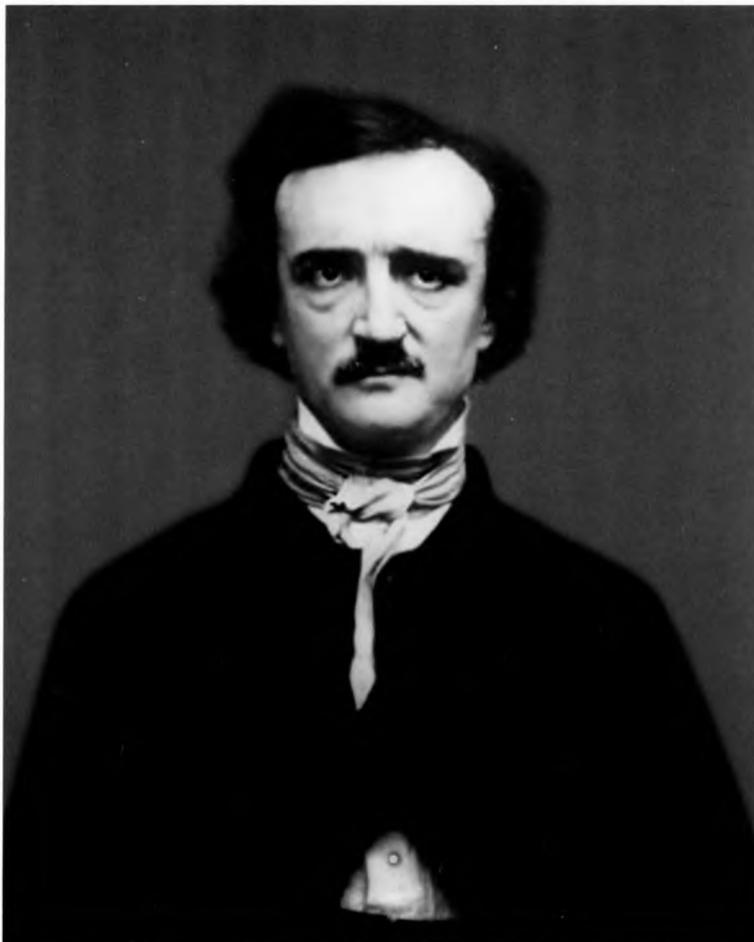
Эдгар Аллан По



ВОРОН



К 200-летию  
со дня рождения  
Эдгара Аллана  
**ПО**



*Эдгар Аллан По.  
Дагерротип работы С. Уильяма.  
1848 г.*

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ



Edgar  
Allan  
POE



The RAVEN

Эдгар  
Аллан  
ПО



ВОРОН

Издание подготовил  
В. И. ЧЕРЕДНИЧЕНКО



МОСКВА НАУКА 2009

УДК 821.111  
ББК 84.4 (Англ.)  
П41

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ СЕРИИ  
“ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ”

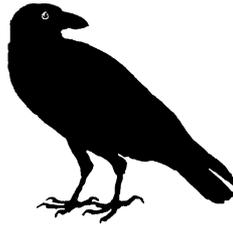
*В.Е. Багно, В.И. Васильев, А.Н. Горбунов, Р.Ю. Данилевский,  
Н.Я. Дьяконова, Б.Ф. Егоров (заместитель председателя),  
Н.Н. Казанский, Н.В. Корниенко (заместитель председателя),  
Г.К. Косиков, А.Б. Куделин, А.В. Лавров, И.В. Лукьянец,  
А.Д. Михайлов (председатель), Ю.С. Осипов, М.А. Островский,  
И.Г. Птушкина, Ю.А. Рыжов, И.М. Стеблин-Каменский,  
Е.В. Халтрин-Халтурина (ученый секретарь), А.К. Шапошников,  
С.О. Шмидт*

Ответственный редактор  
А.Н. ГОРБУНОВ

ISBN 978-5-02-036908-5

- © Чердниченко В.И., составление, подготовка текстов, статьи, примечания, 2009
- © Российская академия наук и издательство “Наука”, серия “Литературные памятники” (разработка, оформление), 1948 (год основания), 2009
- © Редакционно-издательское оформление. Издательство “Наука”, 2009

The RAVEN  
BOPOH





## THE RAVEN

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary<sup>1</sup>,  
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore<sup>2</sup> –  
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,  
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door –  
“Tis some visiter”, I muttered, “tapping at my chamber door –  
Only this and nothing more”.

<sup>7</sup> Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;  
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor<sup>3</sup>.  
Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow  
From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore<sup>4</sup> –  
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –  
Nameless *here* for evermore<sup>5</sup>.

<sup>13</sup> And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain<sup>6</sup>  
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before;  
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating  
“Tis some visiter entreating entrance at my chamber door –  
Some late visiter entreating entrance at my chamber door; –  
This it is and nothing more”.

<sup>19</sup> Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,  
“Sir”, said I, “or Madam, truly your forgiveness I implore;  
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,  
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,  
That I scarce was sure I heard you” – here I opened wide the door; –  
Darkness there and nothing more.



## ВОРОН

Однажды в мрачную полночь, когда я, слабый и истомленный, размышлял<sup>1</sup> / Над множеством причудливых и любопытных томов позабытых знаний<sup>2</sup> – / В то время, как я покачивал головой (клевал носом), почти дремля, неожиданно (внезапно) послышалось постукивание, / Будто кто-то тихо стучался, стучался в дверь моей комнаты – / “Это какой-то гость (визитер), – пробормотал я, – стучится в дверь моей комнаты – / Только это и больше ничего”.

Ах, я отчетливо помню, это было в суровом декабре; / И каждый отдельный угасающий уголок оставлял (букв.: производил) свою тень-призрак на полу<sup>3</sup>. / Я сильно желал (я жаждал) ⟨наступления⟩ утра; я тщетно пытался позаимствовать / Из моих книг ⟨способа⟩ избавления от (букв.: прекращения) скорби по утраченной Линор<sup>4</sup> – / По необыкновенной и лучезарной деве, которую ангелы зовут Линор – / Безымянной *здесь* навсегда<sup>5</sup>.

Шелковый печальный неясный шелест (шорох), ⟨издаваемый⟩ каждой пурпурной занавеской<sup>6</sup>, / Взбудоражил меня – наполнил меня фантастическими страхами, никогда доселе не испытанными; / Так что теперь, чтобы унять сердечное волнение (букв.: утихомирить биение моего сердца), я повторял стоя: / “Это какой-то гость (визитер) у двери моей комнаты молит впустить ⟨его⟩ – / Какой-то поздний гость (визитер) у двери моей комнаты молит впустить ⟨его⟩; / Вот что это и больше ничего”.

Вскоре душа моя окрепла; и, не колеблясь долее, / Я сказал: “Сэр, или Мадам, искренне умоляю вас простить меня; / Но дело в том, что я дремал, а вы так тихо стучали, / Так слабо стучали, стучали в дверь моей комнаты, / Что я едва ли был уверен, что слышу вас” – тут (подразум.: при этих словах; говоря это; в этот момент) я широко распахнул дверь; / ⟨А⟩ там тьма и больше ничего.

- 25 Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,  
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;  
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,  
And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore?"  
This I whispered, and an echo murmured back the word, "Lenore!"  
Merely this and nothing more.
- 31 Back into the chamber turning<sup>7</sup>, all my soul within me burning,  
Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.  
"Surely", said I, "surely that is something at my window lattice;  
Let me see, then, what thence is, and this mystery explore –  
Let my heart be still a moment and this mystery explore; –  
'Tis the wind an nothing more!"
- 37 Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,  
In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore<sup>8</sup>;  
Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;  
But, with mien of lord or lady<sup>9</sup>, perched above my chamber door –  
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door<sup>10</sup> –  
Perched, and sat, and nothing more.
- 43 Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,  
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,  
"Though thy crest be shorn and shaven, thou", I said, "art sure no craven<sup>11</sup>,  
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore –  
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"<sup>12</sup>  
Quoth the Raven "Nevermore"<sup>13</sup>.
- 49 Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,  
Though its answer little meaning – little relevancy bore<sup>14</sup>;  
For we cannot help agreeing that no living human being  
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door –  
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,  
With such name as "Nevermore".

В глубину темноты погружаясь (букв.: всматриваясь), долго я стоял в удивлении, в страхе, / В сомнении, грезя грезами, которыми ни один смертный не отваживался грезить до меня (букв.: раньше); / Но безмолвие было невозмутимо, и тишина не давала знака, / И единственным произнесенным там словом было сказанное шепотом (букв.: нашептанное) слово “Линор?” / Это (слово) прошептал я, а эхо пробормотало в ответ слово “Линор!” / Только это и больше ничего.

Возвратившись в комнату<sup>7</sup>, (причем) вся душа во мне пылала (горела), / Вскоре я снова услышал постукивание, несколько более громкое, чем прежде. / “Несомненно, – сказал я, – несомненно, это нечто у моей оконной решетки; / Дайте-ка я посмотрю, раз так (в таком случае), что это там, и расследую эту тайну – / Пусть мое сердце успокоится (хотя бы) на мгновение, и (я) расследую эту тайну; / Это ветер и больше ничего!”

Тут я распахнул ставень, и (как только я сделал это), со многими взмахами и трепыханиями (крыльев) / (В комнату) вступил величавый (исполненный достоинства) Ворон священных дней древности<sup>8</sup>; / Он не сделал ни малейшего поклона (подразум.: не выказал никакого почтения), ни на миг не остановился и не задержался; / Но с видом лорда или леди<sup>9</sup> взгромоздился над дверью моей комнаты<sup>10</sup> – / Взгромоздился на бюст Паллады прямо над дверью моей комнаты – / Взгромоздился и уселся (сел), и больше ничего.

Потом, в то время как эта эбеновая (подразум.: черная) птица претворяла (плутовством) мое печальное настроение в улыбку / Серьезной и суровой благопристойностью своего вида (букв.: выражения лица, которое она носила), / Я сказал: “Хотя твой хохолок острижен и выбрит, ты, конечно, не трус<sup>11</sup>, / Страшно мрачный и древний Ворон, приблудившийся с ночного берега, / Скажи мне, каким благородным именем ты зовешься (букв.: каково твое благородное имя) на Плутоновом берегу Ночи!”<sup>12</sup> / Ворон изрек: “Больше никогда”<sup>13</sup>.

Я был очень удивлен слышать столь явственно речь этой несуразной птицы, / Хотя в ее ответе было мало смысла и был он (подразум.: ответ) малоуместен<sup>14</sup>; / Ибо мы не можем не признать, что ни один живущий (букв.: ни одно живое человеческое существо) / Еще никогда (доселе) не был осчастливлен созерцанием птицы (сидящей) над дверью его комнаты – / Птицы или твари (сидящей) на изваянном бюсте над дверью его комнаты – / С таким именем, как “Больше никогда”.

- 55 But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only  
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.  
Nothing further then he uttered – not a feather then he fluttered –  
Till I scarcely more than muttered “Other friends have flown before –  
On the morrow *he* will leave me, as my Hopes have flown before”.  
Then the bird said “Nevermore”.
- 61 Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,  
“Doubtless”, said I, “what it utters is its only stock and store  
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster  
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore –  
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore<sup>15</sup>  
Of ‘Never – nevermore’”.
- 67 But the Raven still beguiling my sad fancy into smiling,  
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door;  
Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking  
Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore –  
What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore  
Meant in croaking “Nevermore”.
- 73 This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing  
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom’s core;  
This and more I sat divining, with my head at ease reclining  
On the cushion’s velvet lining that the lamp-light gloated o’er<sup>16</sup>,  
But whose velvet-violet lining<sup>17</sup> with the lamp-light gloating o’er,  
*She* shall press, ah, nevermore!
- 79 Then methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer  
Swung by seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor<sup>18</sup>.  
“Wretch”, I cried, “thy God hath lent thee – by these angels he hath sent  
thee  
Respite – respite and nepenthe from thy memories of Lenore;  
Quaff, oh, quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!”<sup>19</sup>  
Quoth the Raven “Nevermore”.

Но Ворон, одиноко сидящий на невозмутимом бюсте, произнес лишь / Одно это слово, как если бы излил он свою душу этим словом. / И ничего больше не произнес он – и ни единым пером не пошевелил, / Пока я не пробормотал (букв.: едва ли больше, чем пробормотал): “Другие друзья уже исчезли (букв.: улетели) прежде – / Завтра он покинет меня, как улетели мои Надежды прежде”. / Тут птица сказала: “Больше никогда”.

Вздвогнув оттого, что тишина была нарушена ответом, произнесенным столь кстати, / Я сказал: “Несомненно, то, что он произносит – это его единственный ресурс и запас (подразум.: это все, что он знает), / Позаимствованный у какого-нибудь несчастного владельца (Ворона), за которым немилосердная Беда / Гналась все быстрее и быстрее, пока в его песнях не остался один припев – / Пока в погребальных песнях его Надежды не остался этот мрачный припев<sup>15</sup> / “Никогда – больше никогда”.

Но Ворон все еще продолжал претворять мое печальное настроение в улыбку; / [И] я выкатил мягкое кресло (поставив его) прямо перед птицей, бюстом и дверью; / Затем, опустившись на бархат (кресла), я погрузился в сплетение / Одной фантазии с другой, размышляя, что (подразум.: какой смысл) эта зловещая птица незапамятных времен – / Что (подразум.: какой смысл) эта мрачная, несуразная, ужасная, безобразная и зловещая птица незапамятных времен / Вкладывала в карканье “Больше никогда”.

Я сидел, поглощенный разгадыванием этого (слова), ни единым звуком не выдавая (букв.: не выражая) (размышлений) / Птице, чей огненный взор (букв.: чьи огненные глаза) прожигал теперь самую сердцевину моей души; / Я сидел, провидя это и иное, удобно откинув голову / На бархатную обивку подушки, освещаемую сверху светильником (букв.: на которой торжествовал свет лампы)<sup>16</sup>, / Но к бархатно-фиолетовой обивке<sup>17</sup>, освещаемой сверху светильником (букв.: на которой торжествовал свет лампы), / Она (уже) не прижмется, ах, больше никогда!

Затем мне показалось, что воздух сгустился, сделался благовонным от незримого кадила, / Которое раскачивали серафимы, чьи шаги звенели на мягком (букв.: ворсистом) полу<sup>18</sup>. / “Несчастный! – воскликнул я, – твой Бог дал тебе – через этих ангелов послал тебе / Отсрочку – отсрочку и непентес от твоих воспоминаний по Линор; / Испей, о испей сей добрый непентес и позабудь свою утраченную Линор!”<sup>19</sup> / Ворон изрек: “Больше никогда”.

85 “Prophet!” said I, “thing of evil! – prophet still, if bird or devil!<sup>20</sup> –  
 Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,  
 Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted –  
 On this home by Horror haunted – tell me truly, I implore –  
 Is there – *is* there balm in Gilead?<sup>21</sup> – tell me – tell me, I implore!”  
 Quoth the Raven “Nevermore”.

91 “Prophet!” said I, “thing of evil! – prophet still, if bird or devil!  
 By that Heaven that bends above us – by that God we both adore –  
 Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn<sup>22</sup>,  
 It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore –  
 Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore”.  
 Quoth the Raven “Nevermore”.

97 “Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked,  
 upstarting –  
 “Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!  
 Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!  
 Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!  
 Take thy beak from out my heart<sup>23</sup>, and take thy form from off my  
 door!”  
 Quoth the Raven “Nevermore”.

103 And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting  
 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;  
 And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,  
 And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the  
 floor<sup>24</sup>;  
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor  
 Shall be lifted – nevermore!<sup>25</sup>



“Прорицатель, – сказал я, – порождение зла, – ⟨но⟩ все же прорицатель, птица ⟨ты⟩ ль или демон!<sup>20</sup> / Искуситель ли послал тебя, буря ли забросила на этот берег (букв.: сюда на берег), / Одинокого (несчастливого), но все еще неустрашимого, на эту пустынную заколдованную землю – / В этот дом, объятый Ужасом, – скажи мне честно, я умоляю – / Есть ли – *есть ли* бальзам в Галааде?<sup>21</sup> – скажи мне, скажи мне, я умоляю!” / Ворон изрек: “Больше никогда”.

“Прорицатель, – сказал я, – порождение зла, – ⟨но⟩ все же прорицатель, птица ⟨ты⟩ ль или демон! / Во имя Небес, которые простерлись над нами, во имя Бога, которому мы оба поклоняемся – / Скажи этой (подразум.: моей) душе, обремененной скорбью, – в далеком Эдеме<sup>22</sup> / Обнимет ли она святую деву, которую ангелы зовут Линор, / Обнимет ли необыкновенную и лучезарную деву, которую ангелы зовут Линор” ⟨?⟩ / Ворон изрек: “Больше никогда”.

“Быть этому слову знаком нашего расставания, птица или изверг! – вскричал я, вскакивая, – / Возвращайся в бурю и на Плутонов берег Ночи! (туда, где буря и где Плутонов берег Ночи!) / Не оставляй ни единого черного пера, как знака той лжи, что засвидетельствовала твоя душа! / Не нарушай моего одиночества! (букв.: Оставь мое одиночество ненарушимым!) – покинь бюст над моей дверью! / Вынь свой клюв из моего сердца<sup>23</sup>, и убирайся прочь от моей двери!” / Ворон изрек: “Больше никогда”.

И ⟨вот⟩ Ворон, более не летая, все еще (до сих пор) сидит, *все еще* (до сих пор) сидит / На ⟨мертвенно-⟩ бледном бюсте Паллады прямо над дверью моей комнаты; / Его глаза очень похожи на глаза демона, который грезит (видит сны), / Свет лампы, струящийся над ним, отбрасывает его тень на пол<sup>24</sup>; / И моя душа из этой тени, что лежит колеблясь на полу, / Не поднимется – больше никогда!<sup>25</sup>





## ТЕКСТЫ РУССКИХ ПЕРЕВОДОВ XIX И XX ВВ.

*Сергей Андреевский*

### ВОРОН

Поэма Эдгара Поэ

*А(нато)лию Ф(едорови)чу Кони.*

Когда в угрюмый час ночной,  
Однажды, бледный и больной,  
Над грудой книг работал я,  
Ко мне, в минуту забытья,  
Невнятный стук дошел извне,  
Как будто кто стучал ко мне,  
Тихонько в дверь мою стучал –  
И я, взволнованный, сказал:  
“Да, это так, наверно так.  
То поздний путник в этот мрак  
Стучится в дверь, стучит ко мне  
И робко просится извне  
В приют жилища моего;  
То гость – и больше ничего”.

И был тот случай в декабре.  
Стояла стужа на дворе,  
В камине уголь догорал,  
И, потухая, обливал  
Багряным светом потолок.  
Я утопить, увы, не мог  
В страницах мудрых, но сухих –  
Печальных помыслов своих  
О той далекой, но родной,  
Подруге светлой, неземной,

## ВОРОНЪ.

121

Когда въ угрюмый часъ почпой,  
Однажды, блѣдный и больной,  
Надъ грудой книгъ работалъ я,  
Ко мнѣ, въ минуту забытья,  
Невнятный стукъ дошелъ извнѣ,  
Какъ будто кто стучалъ ко мнѣ,  
Тихонько въ дверь мою стучалъ —  
И я, взволнованный, сказалъ:  
«Да, это такъ, навѣрно такъ.  
То поздній путникъ въ этотъ мракъ  
Стучится въ дверь, стучитъ ко мнѣ  
И робко просится извнѣ  
Въ пріютъ жилища моего;  
То гость—и больше ничего».

И былъ тотъ случай въ декабрѣ.  
Стояла стужа на дворѣ,  
Въ каминѣ уголь догоралъ,  
И, потухая, обливалъ  
Багрянымъ свѣтомъ потолокъ.  
Я утопить, увя, не могъ  
Въ страницахъ мудрыхъ, но сухихъ—  
Печальныхъ помысловъ своихъ  
О той далекой, но родной,  
Подругѣ снѣжной, неземной,  
Чей духъ среди небесныхъ свѣтъ  
Лепоры имя сохранилъ,  
Но адѣсь, исчезнувъ безъ слѣда,  
Утратилъ имя—навсегда!

А порохъ шелковыхъ записъ  
Меня ласкалъ—и въ міръ чудесъ  
Я, будто сонный, улеталъ,  
И страхъ, мнѣ чуждый, проникалъ

*С. Андреевский. "Ворон".  
Фрагмент первого перевода на русский язык  
("Вестник Европы, 1878, № 3)*

Чей дух среди небесных сил  
Леноры имя сохранил,  
Но здесь, исчезнув без следа,  
Утратил имя – навсегда!

А шорох шелковых завес  
Меня ласкал – и в мир чудес  
Я, будто сонный, улетал,  
И страх, мне чуждый, проникал  
В мою встревоженную грудь.  
Тогда, желая чем-нибудь  
Биенье сердца укротить,  
Я стал рассеянно твердить:  
“То поздний гость стучит ко мне  
И робко просится извне,  
В приют жилища моего;  
То гость – и больше ничего”.

От звука собственных речей  
Себя я чувствовал бодрей  
И, не робея, произнес:  
“Кого бы случай ни принес,  
Кто вы, скажите, я молю,  
Кто там стучится в дверь мою?  
Простите мне: ваш легкий стук  
Имел такой неясный звук,  
Что, я клянусь, казалось мне,  
Я услышал его во сне”.  
Тогда, собрав остаток сил,  
Я настезь дверь свою открыл:  
Вокруг жилища моего  
Был мрак – и больше ничего.

Застыв на месте, я впотьмах  
Изведаль снова тот же страх,  
И средь полночной тишины  
Передо мной витали сны,  
Каких в обители земной  
Не знал никто – никто живой.  
Но все по-прежнему кругом  
Молчало в сумраке ночном,

Лишь звук один я услышал:  
“Ленора!” кто-то прошептал,  
Но имя-то промолвил я,  
И эхо, слушая меня,  
В ответ сказала мне его,  
Тот звук – и больше ничего.

Я снова в комнату вошел,  
И снова стук ко мне дошел  
Сильней и резче, – и опять  
Я стал тревожно повторять:  
“Я убежден, уверен в том,  
Что кто-то скрылся за окном.  
Я должен выведать секрет,  
Дознаться, прав я или нет?  
Пускай лишь сердце отдохнет,  
Оно наверное найдет  
Разгадку страха моего;  
То вихрь – и больше ничего”.

С тревогой штору поднял я –  
И, звучно крыльями шумя,  
Огромный ворон пролетел  
Спокойно, медленно – и сел  
Без церемоний, без затей,  
Над дверью комнаты моей.  
На бюст Паллады взгромоздись,  
На нем удобно поместись,  
Серьезен, холоден, угрюм,  
Как будто полон важных дум,  
Как будто кто прислал его, –  
Он сел – и больше ничего.

И этот гость угрюмый мой  
Своею строгостью немой  
Улыбку вызвал у меня.  
“Старинный ворон! – молвил я, –  
Хоть ты без шлема и щита,  
Но видно кровь твоя чиста,  
Страны полуночной гонец!  
Скажи мне, храбрый молодец,

Как звать тебя? Поведай мне,  
Каков твой титул в той стране,  
Откуда ты пришел сюда?”  
Он каркнул: “Больше никогда!”

Я был немало изумлен,  
Что на вопрос ответил он.  
Конечно, глупость он сказал,  
И скорбь мою не разогнал,  
Но кто же видел из людей  
Над дверью комнаты своей,  
На белом бюсте, в вышине,  
И наяву, а не во сне,  
Такую птицу пред собой,  
Что знает наш язык людской  
И, объясняясь без труда,  
Зовется: Больше-никогда?!

Но ворон был угрюм и нем.  
Он ограничился лишь тем,  
Что слово страшное сказал,  
Как будто в нем он исчерпал  
Всю глубь души – и сверх того  
Не мог добавить ничего.  
Он все недвижимым пребывал,  
И я рассеянно шептал:  
“Мои надежды и друзья  
Давно покинули меня...  
Пройдут часы, исчезнет ночь –  
Уйдет и он поутру прочь,  
Увы, и он уйдет туда!..”  
Он каркнул: “Больше никогда!”

Такой осмысленный ответ  
Меня смутил. «Сомнения нет, –  
Подумал я, – печали стон  
Им был, конечно, заучен.  
Ему внушил припев один  
Его покойный господин.  
То был несчастный человек,  
Гонимый горем целый век,  
Привыкший плакать и грустить,

И ворон стал за ним твердить  
Слова любимые его,  
Когда из сердца своего  
К мечтам, погибшим без следа,  
Взывал он: “Больше никогда!”»

Но ворон вновь меня развлек,  
И тотчас кресло я привлек  
Поближе к бюсту и к дверям  
Напротив ворона – и там,  
В подушках бархатных своих,  
Я приютился и затих,  
Стараясь сердцем разгадать,  
Стремясь добиться и узнать,  
О чем тот ворон думать мог,  
Худой, уродливый пророк,  
Печальный ворон древних дней,  
Что он таил в душе своей,  
Что мне сказать хотел, когда  
Он каркал: “Больше никогда”?

И я прервал беседу с ним,  
Отдавшись помыслам своим,  
А он пронизывал меня  
Глазами, полными огня, –  
И я над тайной роковой  
Тем больше мучился душой...  
Забылся в кресле я своем,  
А лампа трепетным лучом  
Ласкала бархат голубой,  
Где след головки неземной  
Еще, казалось, не остыл,  
Головки той, что я любил,  
И что кудрей своих сюда  
Не склонит больше никогда!

И в этот миг казалось мне,  
Как будто в сонной тишине  
Курился ладан из кадил,  
И будто рой небесных сил  
Носился в комнате без слов,  
И будто вдоль моих ковров

Святой, невидимой толпы  
Скользили легкие стопы...  
И я с надеждою вскричал:  
“Господь! Ты ангелов прислал  
Меня забвеньем упоить...  
О! дай Ленору мне забыть!”  
Но мрачный ворон, как всегда,  
Мне каркнул: “Больше никогда!”

“О, дух иль тварь, – предвестник бед,  
Печальный ворон древних лет! –  
Воскликнул я... – Будь образ твой  
Извергнут бурей ночной  
Иль послан дьяволом самим,  
Я вижу – ты неустрашим:  
Скажи же мне, молю тебя:  
Дает ли жалкая земля,  
Страна скорбей – дает ли нам  
Она забвения бальзам?  
Дождусь ли я спокойных дней,  
Когда над горестью моей  
Промчатся многие года?”  
Он каркнул: “Больше никогда!”

И я сказал: “О, ворон злой,  
Предвестник бед, мучитель мой!  
Во имя правды и добра,  
Скажи во имя божества,  
Перед которым оба мы  
Склоняем гордые главы,  
Поведай горестной душе,  
Скажи, дано ли будет мне  
Прижать к груди, обнять в раю  
Ленору светлую мою?  
Увижу ль я в гробу немом  
Ее на небе голубом?  
Ее увижу ль я тогда?”  
Он каркнул: “Больше никогда!”

И я вскричал, рассвирепев:  
“Пускай же дикий твой припев  
Разлуку нашу возвестит,  
И пусть твой образ улетит

В страну, где призраки живут  
И бури вечные ревут!  
Покинь мой бюст и сгинь скорей  
За дверью комнаты моей!  
Вернись опять ко тьме ночной!  
Не смей пушинки ни одной  
С печальных крыльев уронить,  
Чтоб мог я ложь твою забыть!  
Исчезни, ворон, без следа!..”  
Он каркнул: “Больше никогда!”

Итак, храня угрюмый вид,  
Тот ворон все еще сидит,  
Еще сидит передо мной,  
Как демон злобный и немой;  
А лампа яркая, как день,  
Вверху блестит, бросая тень –  
Той птицы тень – вокруг меня,  
И в этой тьме душа моя  
Скорбит, подавлена тоской,  
И в сумрак тени роковой  
Любви и счастья звезда  
Не глянет – больше никогда!!.



*Лиодор Пальмин*

## ВОРОН

(из Эдгара Поэ)

Раз в унылую полночь, в молчанье немом  
Над истлевшим старинного тома листком  
Задремав, я поник головою усталой...  
Слышу в дверь мою легкий и сдержанный стук:  
Верно в комнату просится гость запоздалый...  
Нет, все тихо и немо вокруг.

Тьмою вечер декабрьский в окошко зиял.  
От углей потухавших свет бледный дрожал,  
Тщетно в книге искал я забвенья печали  
О моей незабвенной, утраченной мной,  
Что архангелы в небе Ленорой назвали,  
Что давно позабыта землей...

Каждый шорох чуть слышный в ночной тишине  
Фантастическим страхом, неведомым мне,  
Леденил мою кровь, и, чтоб сердца биенье  
Успокоить, сказал я: "То в дверь мою стук  
Запоздалого гостя, что ждет приглашенья..."  
Но – все тихо и немо вокруг...

В этот миг, ободрившись, сказал я смелей:  
"Кто там: гость или гостя за дверью моей?  
Я заснул и не слышал, прошу извиненья,  
Как стучали вы в дверь, слишком тих был ваш стук,  
Слишком тих..." Отпер двери я в это мгновенье –  
Только тьма и молчанье вокруг.

Долго взоры вперял я во мраке густом,  
Полный страхом, сомненьем, и грезил о том,  
Что незримо и страшно для смертного взора,  
Но в молчанье один только слышался звук –  
Только вторило эхо мой шепот: "Ленора!"  
И безмолвно все было вокруг.

Весь волнением тревожным невольно объят,  
Только в комнату я возвратился назад,  
Слышу, стук повторился с удвоенной силой.  
Что бояться? не лучше ль исследовать звук?  
Это в раму стучит верно ветер унылый...  
Все спокойно и тихо вокруг.

Я окно отворил; вот, среди тишины,  
Статный ворон, свидетель святой старины,  
С трепетанием крыльев ворвался и гордо  
Прямо к бюсту Паллады направился вдруг  
И, усевшись на нем с видом знатного лорда,  
Осмотрелся безмолвно вокруг.

Гордой поступью, важностью строгих очей  
Рассмешил меня ворон и в грусти моей.  
“Старый ворон! уже без хохла ты... однако,  
Путник ночи, тебя не смирили года...  
Как зовут тебя в царстве Плутонова мрака?”  
Ворон громко вскричал: “Никогда”.

С изумленьем услышал я птицы ответ,  
Хоть ума в нем и не было сильных примет,  
Но ведь все согласятся с моими словами,  
Что за дивное диво сочтешь без труда,  
Если птицу на бюсте найдешь над дверями,  
С странной кличкой такой: “Никогда”...

Но не вымолвил ворон ни слова потом,  
Весь свой ум будто вылив в том слове одном.  
Неподвижен он был, и промолвил в тиши я:  
“Завтра утром ты бросишь меня без следа,  
Как другие друзья, как надежды былые!..”  
Ворон снова вскричал: “Никогда”.

Как ответ мне, тот крик прозвучал в тишине;  
Это все, что он знает, подумалось мне, –  
Верно перенял он у гонимого силой  
Злой судьбы, чьих надежд закатилась звезда,  
Панихиду по грезам – припев тот унылый:  
“Никогда, никогда, никогда!”

Вопреки неотвязчивым думам моим,  
Все смешил меня ворон; усевшись пред ним  
В бархат мягкого кресла, я впал в размышленье:  
Ворон, вещий когда-то в былые года,  
Ворон вещий и мрачный, какое значенье  
Скрыто в крике твоём: “Никогда”?

Так безмолвно я в думам моих утопал,  
Птицы огненный взгляд в сердце мне проникал,  
В мягком кресле прилеж я спокойно и ловко,  
А на бархат свет лампы чуть падал, о да!  
Этот бархат лиловый своею головкой  
Не нажмет уж *она* никогда!

Вдруг отраднo мне стало, как будто святым  
Фимиамом незримый пахнул серафим...  
“О несчастный! – я молвил, – то мне провиденье  
Шлет отраду в приют одинокий сюда!  
О Леноре утраченной даст мне забвенье!..”  
Ворон снова вскричал: “Никогда!”

“О пророк, злой вешун, птица ль, демон ли ты,  
Ада ль мрачный посол, иль во мгле темноты  
Пригнан бурей ты с берега грозного моря,  
О, скажи, дальний гость, залетевший сюда:  
Отыщу ль я бальзам от сердечного горя?”  
И вешун прокричал: “Никогда!”

“Птица ль, демон ли ты, все ж пророк, вестник злой,  
Молви мне: в царстве Бога, что чтим мы с тобой,  
В отдаленном раю, сбросив бремя печали,  
Не сольюсь ли я с милой, воспрянув туда,  
С чудной девой, что в небе Ленорой назвали?”  
Птица вскрикнула вновь: “Никогда!”

“Птица ль, демон ли ада, – воскликнул я, – прочь!  
Возвратись же опять в мрак и в бурную ночь!..  
Не оставь здесь пера в память лжи безотраднoй,  
Одинокий приют мой покинь навсегда,  
Вынь из сердца разбитого клюв кровожадный!”  
Ворон крикнул опять: “Никогда!”

И над дверью моей неподвижно с тех пор  
Блещет ворона черного демонский взор,  
В бледных лампы лучах силуэт его темный  
Предо мной на полу распростерт навсегда,  
И из круга той тени дрожащей огромной  
Не воспрянет мой дух никогда!



Леонид Оболенский

## ВОРОН

Поэма Эдгара Поэ

В угрюмый, мрачный ночи час  
Сидел я, не смыкая глаз,  
Над грудой книг, один, больной,  
С моей гнетущею тоской...  
И вдруг неясный слышу звук,  
Как будто в дверь раздался стук!  
И сердце замерло во мне:  
О чем? Кого мне ждать извне?  
Ее уж нет! кому прийти?!  
То путник, сбившийся с пути,  
Набрел на запоздалый свет...  
Кого мне ждать? возврата нет!

Зимой то было: за стеной  
Метели раздавался вой,  
Светил камина огонек  
На мой уютный уголок,  
Мерцанье красное кругом  
Он разливал под потолком;  
Но ни тепло, ни кучи книг  
Любимых, умных, но сухих  
Моей тоски не облегчат.  
Ленора! где твой кроткий взгляд?  
Зачем очей небесных свет  
Угас? Зачем возврата нет!?

Но отчего ж стеснилась грудь?  
Зачем не в силах я вздохнуть?  
И шорох шелковых завес  
Меня уносит в мир чудес?  
Кого я жду? Зачем испуг?  
О чем забилося сердце вдруг?..  
Я стал рассеянно шептать,  
Чтоб сердце бедное унять:  
“Кого мне ждать? Кому прийти?”

То путник, сбившийся с пути,  
Забрел на запоздалый свет:  
Кого мне ждать? – Возврата нет!”

И звуки тех бессвязных слов  
Мне бодрость возвратили вновь.  
Я, с дрожью в голосе, сказал:  
“Кто там? кто в дверь мою стучал?  
Простите, если долго вас  
Я ждать заставил в поздний час:  
Так легок был ваш тихий стук,  
Что этот смутный, слабый звук  
Казался мне каким-то сном  
Иль грезой в сумраке ночном”.  
Я встал и двери отворил,  
Но мрак кругом один царил,  
И буря выла мне в ответ,  
А я шептал: “Возврата нет!”

И снова страх объял меня:  
Вдали ни звука, ни огня...  
И снова смутною толпой  
Восстал в душе видений рой:  
Погибших счастья минут,  
Которых люди не поймут.  
Но вдруг среди чудных, сладких грез  
“Ленора!” где-то раздалось.  
Я задрожал, но понял вдруг,  
Что это сам сказал я вслух,  
Что эхо принесло ответ  
Средь тьмы ночной... Возврата нет!

Опять присел к камину я,  
Но вновь стеснилась грудь моя:  
Я слышал ясно, что теперь  
Стучат сильнее, но не в дверь,  
Стучат в закрытое окно,  
Звенело жалобно оно.  
Шептал тревожно я опять:  
“Кто б это мог в окно стучать?  
Есть непременно кто-то там!  
Кому ж стучаться по ночам?”



*Генри Эйнли. Одна из ранних (вторая половина XIX в.) иллюстраций к "Ворону"*

Не страх ли это? Отдохну,  
Тогда загадку я пойму,  
Быть может, это только бред,  
Иль ветра вой... Возврата нет!"

Я поднял штору у окна,  
И вот ко мне, как ночь темна,  
Большая птица ворвалась  
И тихо в комнате взвилась.

То черный, мрачный ворон был,  
Как будто полный адских сил  
(Так был угрюм он и суров).  
Он сделал несколько кругов,  
На бюст Паллады тихо сел  
И злобно, холодно глядел.  
То молчаливый был сосед:  
Сидит, глядит... Возврата нет!

Сдержать улыбки я не мог,  
Так был он важен, мрачно строг.  
С ним начал я болтать, шутя:  
“Скажи, откуда ты, летя,  
Меня сегодня посетил?  
В какой стране ты прежде жил?  
Хоть без щита ты и без лат,  
Но говорит мне важный взгляд,  
Что древен твой высокий род,  
Какой же титул он дает?  
И как зовут тебя?” В ответ  
Он каркнул мне: “Возврата нет!”

Был удивлен, конечно, я,  
Что птица говорит моя,  
Хотя ответ на мой вопрос  
Мне утешенья не принес:  
В нем смысла не было, но все ж  
По телу пробежала дрожь,  
Так странно было над собой  
На бюсте видеть в час ночной  
Ту птицу черную и знать,  
Что птица может смело дать  
На языке людей ответ,  
Что имя ей: “Возврата нет”.

А ворон был, как ночь, угрюм,  
Как будто полный мрачных дум,  
И так торжественно молчал,  
Как будто слов, что он сказал,  
Довольно было для того,  
Чтоб душу выразить его.

А я опять шептал в тоске:  
“Да, все исчезло вдалеке,  
Ушли надежды и друзья,  
И одинок, покинут я,  
И ворон улетит чуть свет...”  
И каркнул он: “Возврата нет!”

Я был теперь опять смущен:  
Ответил так разумно он,  
Как будто понял мысль мою?!.  
Все вздор! фантазии даю  
Я много воли! Этот крик  
Был заучен им; он привык  
К нему когда-то; может быть,  
Ему пришлось с страдальцем жить,  
Который этот тяжкий стон  
Твердил, печально удручен,  
Твердил, под гнетом дум и бед,  
Лишь слова два: возврата нет!

Но все ж он развлекал меня,  
И, подложив в камин огня,  
Я в кресле бархатном своем  
К нему подвинулся. Вдвоем  
Мы так сидели. Я смотрел  
Ему в глаза и все хотел  
Узнать по виду, по глазам,  
Каким он предался мечтам,  
О чем он важно думать мог,  
О чем он каркал, как пророк,  
Имел ли смысл его ответ  
И мрачный крик: возврата нет?

Но он по-прежнему молчал  
И взором огненным сверкал,  
Как будто пронизать насквозь  
Меня хотел им, и лилось  
Сиянье лампы на ковер,  
На бархат кресла, где мой взор  
Блуждал, с мечтами о былом...  
С тоскою вновь в уме моем,

Я видел ясно пред собой,  
На спинке кресла голубой,  
Головки нежной милый след  
И кудри... О, возврата нет!

И мне казалось, что кругом  
В тревожном воздухе ночном  
Пронесся нежный фимиам:  
Я тихий шелест слышал там –  
Вдоль стен и радужных ковров,  
Я слышал мягкий шум шагов,  
Мне мнилось, ангелы сошли  
В жилище брэнное земли...  
Я вскрикнул: “Господи, ко мне  
Не ты ль в полночной тишине  
Прислал тут рой небесных сил,  
Чтоб он покой мне возвратил,  
Забутье заставил...” Но в ответ  
Я слышу крик: “Возврата нет!”

То каркнул ворон, и ему  
Я закричал: “О, кто б сквозь тьму,  
Тебя, предвестник бед и слез,  
Ко мне в жилище не занес,  
Хоть демон сам, поведай мне  
Могу ли снова в тишине  
Когда-нибудь забуться я?  
Дает ли скорбная земля  
Забвенью нам когда-нибудь?  
Когда покинет эту грудь  
Безумной муки тяжкий след?”  
И каркнул он: “Возврата нет!”

Я стал молить тогда его:  
“Во имя Бога самого,  
Во имя истины святой  
Поведай мне, мучитель мой,  
Когда принять захочет Бог  
Меня в небесный свой чертог,  
Увижу ль там Ленору я?  
Прильнет ли милая моя

Хоть там опять к груди моей?  
Увижу ль я ее очей  
Былой, лазурный, кроткий свет?..  
И каркнул он: “Возврата нет!”

И, в исступленье, крикнул я:  
“Будь трижды проклят: речь твоя  
Разлуку вечную сулит!  
Невыносим мне мрачный вид  
И твой коварный, злой язык!  
Ступай отсюда прочь! Пусть крик  
Звучит твой там, в ночной стране,  
Где мчатся тени лишь одни,  
Где бури вечные ревут..  
Не оставляй снежинки тут  
Ты с крыльев траурных своих,  
Чтоб мог забыть я снова их,  
Забыть твой лживый, злой ответ!..  
А ворон вновь: “Возврата нет!”

И все сидит, не улетел,  
Сидит, как прежде, злобен, смел,  
Как демон мрачен, горд и нем,  
Он жить остался здесь совсем.  
От лампы тень его кругом  
Лежит на мне, лежит на всем,  
Что вокруг меня, и в той тени,  
В той тьме – страданья лишь одни!..  
Сдавило сердце у меня..  
В душе померкшей нет огня,  
И не проникнет счастья свет  
Сквозь тень и тьму... возврата нет!



*Иван Кондратьев*

## ВОРОН

Из Эдгара Поэ

В глухую полночь, в тишине,  
При бледно-трепетном огне,  
Над старой книгой, обветшалой,  
Поник я головой усталой...  
За дверью стук раздался вдруг:  
То, видно, путник запоздалый...  
Но – тихо было все вокруг.

Стоял декабрь. Уже давно  
Зияла ночь в мое окно.  
Искал я тщетно в книжной пыли  
Забвенья. Думы мои были  
О той, кого я так любил,  
Кого уж нет, кого забыли,  
Но я, увы, не позабыл!

Чуть слышный шорох в тишине  
В тот странный миг казался мне  
Идущей тенью привиденья.  
Чтоб сердца удержать биенье,  
Я говорил: “То, верно, друг,  
За дверью ждущий приглашенья...”  
Но – тихо было все вокруг.

Я ободрился и сказал:  
“Кто там? Я стука не слышал,  
Прошу простить – вздремнул немного.  
Кто б ни был ты – под кров убогий  
Войди, приветствуй мой досуг.  
Вот дверь. Стою я у порога...”  
Но – тихо было все вокруг.

И долго я глядел во тьму,  
Со страхом думая: кому  
Не страшен мрак – могила взора,

Сопутник горя и позора!  
К чему ж мой трепетный испуг?  
Не ты ль пришла, Элеонора?  
Но – тихо было все вокруг.

Волнением тягостным объят,  
Пришел я в комнату назад.  
Стук повторился с новой силой,  
Нет, то не призрак девы милой,  
Святой, душевный мой недуг, –  
То в раму ветер бьет унылый...  
Но – тихо было все вокруг.

Окно я быстро распахнул.  
Вдруг ворон крыльями взмахнул,  
Влетел – и, кинув гордо взгляды  
Вокруг, он сел на бюст Паллады  
Среди глубокой тишины.  
Напрасно! Здесь тебе не рады,  
Пернатый вестник старины!

“Зачем ты в хижину мою  
Ворвался вдруг? Но я даю  
Тебе приют, ночной гуляка...  
А стар ты, ворон, стар! Однако,  
В тебе бессилья нет следа.  
Как звать тебя, пришлец из мрака?”  
Он глухо каркнул: “Никогда!”

Не странно ль! ворон дал ответ!  
Что за неведомый привет?  
Вот былей новая страница:  
Мне былью стала небылица.  
Но все ж, не диво ли, когда  
Сидит в углу, на бюсте, птица  
С мудреной кличкой “Никогда!”

Он, сидя, неподвижен был,  
И тихо я проговорил:  
“Ты не поймешь моей печали!  
Исчезнув завтра в синей дали,

Меня ты бросишь навсегда,  
Как в жизни все меня бросали!”  
Он глухо каркнул: “Никогда!”

И прозвучал ответом мне  
Тот крик в угрюмой тишине.  
Должно быть, у того, кто силой  
Гоним был, без надежд, без милой,  
Чья закатилась звезда, –  
Подслушал он припев унылый,  
Припев холодный: “Никогда!”

Я сел пред вороном. Хотя  
Я слушал крик его шутя,  
Но впал невольно в размышленье:  
«Вещун, вселявший страх, сомненье  
В мой ум, в минувшие года,  
Какое вещее значенье  
Таится в слове “Никогда”?»

Не смерть ли? Да? О, может быть,  
Ей здесь не время было жить!  
С душой и сердцем робкой лани,  
Она чуждалась нашей брани.  
Была ей страсть людей чужда...  
О, не нажать ей этой ткани  
Своей головкой никогда!»

И стало мне отрадно вдруг:  
Как будто горний дух вокруг  
Разлил и жизнь, и наслажденье.  
И я сказал: “То провиденье  
Мне шлет чрез ворона сюда  
О ней, утраченной, забвенье...”  
Он глухо каркнул: “Никогда!”

“Посол ли ты, пророк ли ты,  
Иль демон злой из темноты,  
Иль, с бурей бешеною споря,  
Ты пригнан ею, пригнан с моря,  
Как гонит нас, людей, нужда!

Скажи: уйду ли я от горя?”  
Он глухо каркнул: “Никогда!”

“О, вестник, посланный судьбой!  
Мы царство Бога чтим с тобой, –  
Скажи, – в раю, под негой вечной,  
Где светоч жизни бесконечной,  
Когда и я приду туда, –  
Сольюсь ли там с своей сердечной?”  
Он глухо каркнул: “Никогда!”

“О, злой вещун! поди ты прочь!  
Уйди опять в глухую ночь,  
Под этот свод небес громадный!  
На что мне крик твой безотрадный!  
Покинь приют мой навсегда,  
Из сердца вынув клюв свой жадный!”  
Он снова каркнул: “Никогда!”

И на стене моей с тех пор  
Его ужасный блещет взор,  
И силуэт зловещий, темный,  
В лучах моей лампы скромной,  
Стал черной тенью навсегда,  
И, вот, из тени той огромной  
Мой дух не встанет никогда!..



[Аноним]

Эдгар По

## ВОРОН

Раз, когда я в глухую полночь, бледный и утомленный, размышлял над грудой драгоценных, хотя уже позабытых ученых фолиантов, когда я в полусне ломал над ними себе голову, вдруг послышался легкий стук, как будто кто-то тихонько стукнул в дверь моей комнаты. “Это какой-нибудь прохожий, – пробормотал я про себя, – стучит ко мне в комнату, – прохожий, и больше ничего”.

Ах<sup>1</sup>, я отлично помню. На дворе стоял тогда студёный декабрь. Догоравший в камине уголь обливал пол светом, в котором видна была его агония. Я страстно ожидал наступления утра; напрасно силился я утопить в своих книгах печаль по моей безвозвратно погибшей Леноре, по драгоценной и лучезарной Леноре, имя которой известно ангелам и которую здесь не назовут больше никогда.

И шорох шелковых пурпуровых завес, полный печали и грез, сильно тревожил меня, наполнял душу мою чудовищными, неведомыми мне доселе страхами, так что в конце концов, чтобы замедлить биение своего сердца, я встал и принялся повторять себе: “Это какой-нибудь прохожий, который хочет войти ко мне; это какой-нибудь запоздалый прохожий стучит в дверь моей комнаты; это он, и больше ничего”.

Моя душа тогда почувствовала себя бодрее, и я, ни минуты не колеблясь, сказал: “Кто бы там ни был, умоляю вас, простите меня ради Бога; дело, видите, в том, что я вздремнул немножко, а вы так тихо постучались, так тихо подошли к двери моей комнаты, что я едва-едва вас расслышал”. И тогда я раскрыл дверь настежь – был мрак и больше ничего.

Всматриваясь в этот мрак, я долгое время стоял, изумленный, полный страха и сомнения, грезя такими грезами, какими не дерзал ни один смертный, но молчанье не было прервано и тишина не была нарушена ничем. Было прошептано одно только слово “Ленора”, и это слово произнес я. Эхо повторило его, повторило, и больше ничего.

Вернувшись к себе в комнату, я чувствовал, что душа моя горела как в огне, и я снова услышал стук – стук сильнее прежнего. “Наверное, – сказал я, – что-нибудь кроется за ставнями моего окна; посмотрю-ка, в чем там дело, разужнаю секрет и дам передохнуть немножко своему сердцу. Это – ветер, и больше ничего”.

Тогда я толкнул ставни, и в окно, громко хлопая крыльями, влетел величественный ворон, птица священных дней древности. Он не выказал ни малейшего уважения; он не остановился, не запнулся ни на минуту, но с миною лорда

и леди взгромоздился над дверью моей комнаты, взгромоздился на бюст Паллады над дверью моей комнаты – взгромоздился, уселся и... больше ничего.

Тогда эта черная, как эбен, птица важностью своей поступи и строгостью своей физиономии вызвала в моем печальном воображении улыбку, и я сказал: “Хотя твоя голова и без шлема, и без щита, но ты все-таки не трус, угрюмый, старый ворон, путник с берегов ночи. Поведай, как зовут тебя на берегах плутоновой ночи”. Ворон каркнул: “Больше никогда!”

Я был крайне изумлен, что это неуклюжее пернатое создание так легко разумело человеческое слово, хотя ответ его и не имел для меня особенного смысла и ничуть не облегчил моей скорби; но ведь надо же сознаться, что ни одному смертному не было дано видеть птицу над дверью своей комнаты, птицу или зверя над дверью своей комнаты на высеченном бюсте, которым было бы имя *Больше никогда!*

Но ворон, взгромоздившись на спокойный бюст, произнес только одно это слово, как будто в одно это слово он излил всю свою душу. Он не произнес ничего более, он не пошевелился ни единым пером; я сказал тогда себе тихо: “Друзья мои уже далеко улетели от меня; наступит утро, и этот также покинет меня, как мои прежние, уже исчезнувшие, надежды”. Тогда птица сказала: “Больше никогда!”

Весь задрожал я, услышав такой ответ, и сказал: «Без сомнения, слова, приносимые птицею, были ее единственным знанием, которому она научилась у своего несчастного хозяина, которого неумолимое горе мучило без отдыха и срока, пока его песни не стали заканчиваться одним и тем же припевом, пока безвозвратно погибшие надежды не приняли меланхолического припева: “Никогда, никогда больше!”»

Но ворон снова вызвал в моей душе улыбку, и я подкатил кресло прямо против птицы, напротив бюста и двери; затем, углубившись в бархатные подушки кресла, я принялся думать на все лады, старался разгадать, что хотела сказать эта вещая птица древних дней, что хотела сказать эта печальная, неуклюжая, злополучная, худая и вещая птица, каркая свое *больше никогда!*

Я оставался в таком положении, теряясь в мечтах и догадках и не обращаясь ни с единым словом к птице, огненные глаза которой сжигали меня теперь до глубины сердца, я все силился разгадать тайну, а голова моя привольно покоилась на бархатной подушке, которую ласкал свет лампы, – на том фиолетовом бархате, ласкаемом светом лампы, куда она уже не склонит своей головки больше никогда!

Тогда мне показалось, что воздух начал мало-помалу наполняться клубами дыма, выходившего из кадила, которое раскачивали серафимы, стопы которых скользили по коврам комнаты. “Несчастный! – вскричал я себе, – Бог твой чрез своих ангелов дает тебе забвение, он посылает тебе бальзам забвения, чтобы ты не вспоминал более о своей Леноре! Пей, пей этот целебный

бальзам и забудь погибшую безвозвратно Ленору!” Ворон каркнул: “Больше никогда!”

“Пророк! – сказал я, – злосчастная тварь, птица или дьявол, но все-таки пророк! Будь ты послан самим искусителем, будь ты выкинут, извергнут бу-рею, но ты – неустрашим: есть ли здесь, на этой пустынной, полной грез зем-ле, в этой обители скорбей, есть ли здесь, – поведай мне всю правду, умоляю тебя, – есть ли здесь бальзам забвенья? Скажи, не скрой, умоляю!” Ворон каркнул: “Больше никогда!”

“Пророк! – сказал я, – злосчастная тварь, птица или дьявол, но все-таки пророк! Во имя этих небес, распростертых над нами, во имя того божества, которому мы оба поклоняемся, поведай этой горестной душе, дано ли будет ей в далеком Эдеме обнять ту святую, которую ангелы зовут Ленорой, прижать к груди мою милую, лучезарную Ленору?” Ворон каркнул: “Больше никогда!”

“Да будут же эти слова сигналом к нашей разлуке, птица или дьявол! – вскричал я, приподнявшись с кресла. – Иди снова на бурю, вернись к берегу плутоновой ночи, не оставляй здесь ни единого черного перышка, которое могло бы напомнить о лжи, вышедшей из твоей души! Оставь мой приют неоскверненным! Покинь этот бюст над дверью моей комнаты. Вырви свой клюв из моего сердца и унеси свой призрачный образ подальше от моей двери!” Ворон каркнул: “Больше никогда!”

И ворон, неподвижный, все еще сидит на бледном бюсте Паллады, как раз над дверью моей комнаты, и глаза его смотрят, словно глаза мечтающего дьявола; и свет лампы, падающий на него, бросает на пол его тень; и душа моя из круга этой тени, колеблющейся по полу, не выйдет больше никогда!



*Лев Уманец*

Эдгар Поэ

## ВОРОН

В поздний час, ночной порою  
Я склонился головою  
Над старинной книгой, в мраке  
Кабинета моего,  
И в дремоте безмятежной  
Вдруг услышал стук я нежный,  
Словно кто стучал небрежно  
В дверь жилища моего.  
“Гость стучится, – прошептал я, –  
В дверь жилища моего, –  
Гость – и больше ничего!..”

Был декабрь, – я помню это, –  
И камин мой вдоль паркета  
Сыпал в сумрак кабинета  
Искры блеска своего.  
И рассвета ждал я страстно...  
Утешения напрасно  
Я искал, – то скорбь всевластно,  
Скорбь за друга моего...  
О Леноре той прекрасной, –  
В н е б е имя ей Ленора  
На земле же – н и ч е г о.

Мрачный шорох сторы красной  
Навевал мне страх ужасный, –  
Страх суровый, ужас новый  
В сумрак сердца моего.  
Трепет сердца подавляя,  
Все стоял я, повторяя:  
“Гость стоит там, ожидая,  
У жилища моего, –  
Поздний гость там, ожидая  
У жилища моего, –  
Гость – и больше ничего!”

Бодрость в сердце ощущая,  
Ни минуты не теряя,  
Я вскричал: “Ты гость иль гостья, –  
Жду прощенья твоего:  
Я дремал так безмятежно,  
Ты же там стучал так нежно,  
Так тихонько, так небрежно  
В дверь жилища моего!..”  
И при этом отворил я  
Дверь жилища моего...  
Мрак – и больше ничего!..

В мрак смотрел я, изумленный...  
Долго я стоял смущенный,  
Даже в грезах раньше смертный  
Не испытывал того!  
Тишина была немая,  
Без ответа, гробовая.  
Слышал имя лишь тогда я, –  
Имя друга моего.  
Я шептал: Л е н о р а а! эхо  
Повторяло звук его, –  
Звук – и больше ничего!

Я вернулся в мрак алькова...  
Вся душа пылать готова...  
Стук раздался громче снова  
У жилища моего.  
“Не в окно ль стучат рукою?  
Тайну я сейчас открою,  
Трепет сердца успокою, –  
Трепет сердца моего!  
Усмирись же на минуту,  
Трепет сердца моего!..  
Ветер – больше ничего!”

И в окно влетает с шумом  
Громким, мрачным и угрюмым,  
Вдруг священный, древний Ворон  
В мрак жилища моего.  
Птица гордая влетела  
Так уверенно и смело,

Словно важный лорд, – и села  
В мраке дома моего  
На Паллады бюст, над дверью  
Кабинета моего...  
Села – больше ничего!..

Ворон черный и угрюмый  
Разогнал печали думы,  
У меня улыбку вызвал  
Видом сумрачным тогда.  
“Вижу шлем твой почернелый,  
В жарких битвах уцелелый!  
Мчится ль Ворон древний, смелый,  
Из страны Ночей сюда?  
Там какое имя носишь,  
Где Плутон царит всегда?”  
Ворон каркнул: “Н и к о г д а !..”

Каркнул ясно и сурово!  
Я дивиться начал снова,  
Впрочем, смысла в звуке слова  
Не нашел я и следа.  
Но досель, по крайней мере,  
Кто ж видал, чтоб птицы, звери,  
Сев на бюст у самой двери,  
Произнести могли б тогда...  
На скульптурный бюст у двери  
Сев, сказать могли б тогда  
Это слово: “Н и к о г д а ”?!. ”

И, сказавши это слово,  
Замолчала птица снова,  
Словно в этом слове вылив  
Душу всю свою тогда, –  
Звуков вновь не издавая,  
Неподвижная, немая...  
И в тоске шептал тогда я:  
“Без друзей я навсегда,  
Вот и он умчится завтра,  
Как надежды, без следа!..”  
Ворон каркнул: “Н и к о г д а !”

И смущен я был при этом  
Тем осмысленным ответом  
И сказал я: «Это слово  
Заучил он в те года,  
Как его хозяин злою  
Был преследуем судьбою,  
И порою пел с тоскою  
Средь невзгоды и труда  
Гимн надежде погребальный  
В час невзгоды и труда:  
“Никогда, о, н и к о г д а !..”»

Все же Ворон мой угрюмый  
Разогнал печали думы...  
Кресло к двери кабинета  
Пододвинул я тогда  
И, в подушках утопая<sup>1</sup>,  
От мечты к мечте витая,  
Так лежал я, размышляя:  
Что хотел сказать тогда  
Мрачный, древний, вещий Ворон, –  
Что хотел сказать тогда,  
Прокричавши: “Н и к о г д а !”

Так сидел я, размышляя,  
И молчал я, а немая  
Птица жгла мне взглядом сердце,  
Молчалива и горда.  
И сидел я погруженный  
В думы с головой, склоненной  
В бархат, лампой озаренный,  
И мечтал о н е й тогда, –  
Что головкой полусонной  
В бархат кресла вновь сюда  
Не склонится н и к о г д а .

А вокруг носились волны  
Аромата, неги полны,  
И незримых серафимов  
Слышал я шаги тогда.  
“Ворон Божьею рукою  
Послан с ангельской толпою!

Ты приносишь весть покоя,  
Чтоб забыл я навсегда  
О Леноре в миг покоя  
Позабыл я навсегда?”  
Ворон каркнул: “Н и к о г д а !”

“Вестник мрачный и кровавый!  
Птица ты иль дух лукавый,  
Послан Демоном иль бурей  
Занесен ты был сюда?  
Не смирился ты донине  
В очарованной пустыне,  
В доме, преданном кручине!  
Раз ответь мне навсегда,  
Есть ли т а м бальзам забвенья?  
Ты скажи мне навсегда!”  
Ворон каркнул: “Н и к о г д а !”

“Ворон мрачный и кровавый!  
Птица ты иль дух лукавый,  
О, ответь мне ради Неба,  
Ради Страшного Суда:  
Дух мой, скорбью изнывая,  
Встретит т а м , в преддверье рая,  
Ту, которая, блистая  
Светом, унеслась *туда*?  
То Ленора, – то святая, –  
Унеслась она туда!”  
Ворон каркнул: “Н и к о г д а !”

“Разлучит нас это слово, –  
Я вскричал, вскочив сурово, –  
Мчись обратно, в сумрак бури,  
В мрак Плутона, навсегда,  
Не роняй здесь перьев черных,  
Чтоб не помнить слов тлетворных,  
Злобных, лживых и позорных!  
Бюст покинув, мчись туда,  
И, мое покинув сердце,  
Ты исчезни навсегда!”  
Ворон каркнул: “Н и к о г д а !”

И сидит, не улетая,  
Все немая, все немая  
Птица там, над самой дверью,  
Как сидела и тогда,  
Устремив свой взор склоненный,  
Словно демон полусонный,  
И от лампы, там зажженной,  
Тень отбросила сюда.  
И мой дух среди этой тени,  
Ниспадающей сюда,  
Не воспрянет н и к о г д а !..



*Дмитрий Мережковский*

## ВОРОН

Поэма Эдгара Поэ

Погруженный в скорбь немую  
и усталый, в ночь глухую,  
Раз, когда поник в дремоте  
я над книгой одного  
Из забытых миром знаний,  
книгой, полной обаяний, –  
Стук донесся, стук неожиданный  
в двери дома моего:  
“Это путник постучался  
в двери дома моего,  
Только путник –  
больше ничего”.

В декабре – я помню – было  
это полночью унылой.  
В очаге под пеплом угли  
разгорались иногда.  
Груды книг не утоляли  
ни на миг моей печали –  
Об утраченной Леноре,  
той, чье имя навсегда –  
В сонме ангелов – Ленора,  
той, чье имя навсегда  
В этом мире стерлось –  
без следа.

От дыханья ночи бурной  
занавески шелк пурпурный  
Шелестел, и непонятный  
страх рождался от всего.  
Думал, сердце успокою,  
все еще твердил порою:  
“Это гость стучится робко  
в двери дома моего,

Запоздалый гость стучится  
в двери дома моего,  
Только гость –  
и больше ничего!”

И когда преодолело  
сердце страх, я молвил смело:  
“Вы простите мне, обидеть  
не хотел я никого;  
Я на миг уснул тревожно:  
слишком тихо, осторожно, –  
Слишком тихо вы стучались  
в двери дома моего...”  
И открыл тогда я настежь  
двери дома моего –  
Мрак ночной, –  
и больше ничего.

Все, что дух мой волновало,  
все, что снилось и смущало,  
До сих пор не посещало  
в этом мире никого.  
И ни голоса, ни знака –  
из таинственного мрака...  
Вдруг “Ленора!” прозвучало  
близ жилища моего....  
Сам шепнул я это имя,  
и проснулось от него  
Только эхо –  
больше ничего.

Но душа моя горела,  
притворил я дверь несмело.  
Стук опять раздался громче;  
я подумал: “Ничего,  
Это стук в окне случайный,  
никакой здесь нету тайны:  
Посмотрю и успокою  
трепет сердца моего,  
Успокою на мгновенье  
трепет сердца моего.  
Это ветер, –  
больше ничего”.

Я открыл окно, и странный  
гость полночный, гость неожиданный,  
Ворон царственный влетает;  
я привета от него  
Не дождался. Но отважно, –  
как хозяин, гордо, важно  
Полетел он прямо к двери,  
к двери дома моего,  
И вспорхнул на бюст Паллады,  
сел так тихо на него,  
Тихо сел, –  
и больше ничего.

Как ни грустно, как ни больно, –  
улыбнулся я невольно  
И сказал: “Твое коварство  
победим мы без труда,  
Но тебя, мой гость зловещий,  
Ворон древний, Ворон вещий,  
К нам с пределов вечной Ночи  
прилетающий сюда,  
Как зовут в стране, откуда  
прилетаешь ты сюда?”  
И ответил Ворон:  
“Никогда”.

Говорит так ясно птица,  
не могу я надивиться.  
Но казалось, что надежда  
ей навек была чужда.  
Тот не жди себе отрады,  
в чьем дому на бюст Паллады  
Сядет Ворон над дверями;  
от несчастья никуда, –  
Тот, кто Ворона увидел, –  
не спасется никуда,  
Ворона, чье имя:  
“Никогда”.

Говорил он это слово  
так печально, так сурово,

Что, казалось, в нем всю душу  
изливал; и вот, когда  
Недвижим на изваянье  
он сидел в немом молчанье,  
Я шепнул: “Как счастье, дружба  
улетели навсегда,  
Улетит и эта птица  
завтра утром навсегда”.  
И ответил Ворон:  
“Никогда”.

И сказал я, вздрогнув снова:  
“Верно, молвить это слово  
Научил его хозяин  
в дни тяжелые, когда  
Он преследуем был Роком,  
и в несчастье одиноком,  
Вместо песни лебединой,  
в эти долгие года  
Для него был стон единый  
в эти грустные года –  
Никогда, – уж больше  
никогда!”

Так я думал и невольно  
улыбнулся, как ни больно.  
Повернул тихонько кресло  
к бюсту бледному, туда,  
Где был Ворон, погрузился  
в бархат кресел и забылся....  
«“Страшный Ворон, мой ужасный  
гость, – подумал я тогда, –  
Страшный, древний Ворон, горе  
возвещающий всегда,  
Что же значит крик твой:  
“Никогда”?»

Угадать стараюсь тщетно;  
смотрит Ворон безответно.  
Свой горящий взор мне в сердце  
заронил он навсегда.

И в раздумье над загадкой,  
я поник в дремоте сладкой  
Головой на бархат, лампой  
озаренный. Никогда  
На лиловый бархат кресел,  
как в счастливые года,  
Ей уж не склоняться –  
никогда!

И казалось мне: струило  
дым незримое кадило,  
Прилетели Серафимы,  
шелестели иногда  
Их шаги, как дуновенье:  
“Это Бог мне шлет забвенье!  
Пей же сладкое забвенье,  
пей, чтоб в сердце навсегда  
Об утраченной Леноре  
стерлась память – навсегда!..”  
И сказал мне Ворон:  
“Никогда”.

“Я молю, пророк зловещий,  
птица ты иль демон вещий,  
Злой ли Дух тебя из Ночи,  
или вихрь занес сюда  
Из пустыни мертвой, вечной,  
безнадежной, бесконечной, –  
Будет ли, молю, скажи мне,  
будет ли хоть там, куда  
Снизойдем мы после смерти, –  
сердцу отдых навсегда?”  
И ответил Ворон:  
“Никогда”.

“Я молю, пророк зловещий,  
птица ты иль демон вещий,  
Заклинаю небом, Богом,  
отвечай, в тот день, когда  
Я Эдем увижу дальний,  
обниму ль душой печальной

Душу светлую Леноры,  
той, чье имя навсегда  
В сонме ангелов – Ленора,  
лучезарной навсегда?”  
И ответил Ворон:  
“Никогда”.

“Прочь! – воскликнул я, вставая, –  
демон ты иль птица злая.  
Прочь! – вернись в пределы Ночи,  
чтобы больше никогда  
Ни одно из перьев черных  
не напомнило позорных,  
Лживых слов твоих! Оставь же  
бюст Паллады навсегда,  
Из души моей твой образ  
я исторгну навсегда!”  
И ответил Ворон:  
“Никогда”.

И сидит, сидит с тех пор он  
там, над дверью, черный Ворон,  
С бюста бледного Паллады  
не исчезнет никуда.  
У него такие очи,  
как у Злого Духа ночи,  
Сном объятого; и лампа  
тень бросает. Навсегда,  
К этой тени черной птицы  
пригвожденный, – навсегда, –  
Не воспрянет дух мой –  
никогда!



*Константин Бальмонт*

## ВОРОН

Из Эдгара Поэ

Как-то в полночь, в час угрюмый, полный тягостною думой,  
Над старинными томами я склонялся в полусне,  
Грезам странным отдавался, вдруг неясный звук раздался,  
Будто кто-то постучался – постучался в дверь ко мне, –  
“Это, верно, – прошептал я, – гость – в полночной тишине,  
Гость стучится в дверь ко мне”.

Ясно помню... Ожиданья... Поздней осени рыданья...  
И в камине очертанья тускло тлеющих углей...  
О, как жаждал я рассвета, как я тщетно ждал ответа  
На страданье, без привета, на вопрос о ней, о ней,  
О Леноре, что блистала ярче всех земных огней,  
О светилах прежних дней.

И завес пурпурных трепет издавал как будто лепет,  
Скорбный лепет, наполнявший темным чувством сердце мне.  
Непонятный страх смиряя, встал я с места, повторяя:  
“Это только гость, блуждая, постучался в дверь ко мне,  
Поздний гость приюта просит в полуночной тишине,  
Гость стучится в дверь ко мне”.

подавив свои сомненья, победивши опасенья,  
Я сказал: “Не осудите замедленья моего, –  
Этой полночью ненастной я вздремнул, и стук неясный,  
Слишком тих был стук неясный, и не слышал я его,  
Я не слышал”, – тут раскрыл я дверь жилища моего, –  
Тьма, – и больше ничего.

Взор застыл во тьме стесненный, и стоял я, изумленный,  
Снам отдавшись, недоступным на земле ни для кого;  
Но, как прежде, ночь молчала, тьма душе не отвечала,  
Лишь – “Ленора!” – прозвучало имя солнца моего,  
Это я шепнул, и эхо повторило вновь его,  
Эхо, больше ничего.

Вновь я в комнату вернулся – обернулся – содрогнулся,  
Стук раздался, но слышнее, чем звучал он до того,  
“Верно что-нибудь сломилось, что-нибудь пошевелилось,  
Там за ставнями забилося у окошка моего,  
Это ветер, усмирю я трепет сердца моего,  
Ветер, больше ничего”.

Я толкнул окно с решеткой, тотчас важною походкой  
Из-за ставней вышел Ворон, гордый Ворон старых дней,  
Не склонился он учтиво, но, как лорд, вошел спесиво,  
И, взмахнув крылом лениво, в пышной важности своей,  
Он взлетел на бюст Паллады, что над дверью был моей,  
Он взлетел и сел над ней.

От печали я очнулся и невольно усмехнулся,  
Видя важность этой птицы, жившей долгие года.  
“Твой хохол ощипан славно, и глядишь ты презабавно, –  
Я промолвил, – но скажи мне: там, где Ночь царит всегда,  
Как ты звался, гордый ворон, там, где Ночь царит всегда?”  
Ворон крикнул: “Никогда”.

Птица ясно отвечала, и хоть смысла было мало,  
Подивился я всем сердцем на ответ ее тогда,  
Да и кто не подивится, кто с такой мечтой сроднится,  
Кто поверить согласится, чтобы где-нибудь когда –  
Сел над дверью, говорящий без запинки, без труда,  
Ворон с кличкой “Никогда”.

И взирая так сурово, лишь одно твердил он слово,  
Точно всю он душу вылил в этом слове “никогда”,  
И крылами не взмахнул он, и пером не шевельнул он,  
Я шепнул: «Друзья сокрылись вот уж многие года,  
Завтра “он” меня покинет, как надежды, навсегда», –  
Ворон каркнул: “Никогда”.

Услыхав ответ удачный, вздрогнул я в тревоге мрачной,  
“Верно, был он, – я подумал, – у того, чья жизнь – беда,  
У страдальца, чьи мученья возрастали, как теченье  
Рек весной, чье отречение от надежды навсегда  
В песне вылилось о счастье, что погибнув навсегда,  
Вновь не вспыхнет никогда”.

Но от скорби отдыхая, улыбаясь и вздыхая,  
Кресло я свое придвинул против ворона тогда,  
И, склонясь на бархат нежный, я фантазии безбрежной  
Отдался душой мятежной: «Это ворон, ворон, да;  
Но о чем твердит зловещий этим черным “никогда”,  
Страшным криком “никогда”?»

Я сидел, догадок полный и задумчиво-безмолвный,  
Взоры птицы жгли мне сердце, как огнистая звезда,  
И с печалью запоздалой, головой своей усталой  
Я прильнул к подушке алой, и подумал я тогда:  
Я – один; на бархат алый та, кого любил всегда,  
Не прильнет уж никогда.

Но, постой, вокруг темнеет и как будто кто-то веет;  
То с камильницей небесной Серафим пришел сюда?  
В миг неясный упоенья я вскричал: “Прости, мученье!  
Это Бог послал забвенье о Леноре навсегда,  
Пей же, пей скорей забвенье о Леноре навсегда!”  
Каркнул Ворон: “Никогда”.

И вскричал я в скорби страстной: “Птица ты иль дух ужасный,  
Искусителем ли послан, иль грозой прибит сюда,  
Ты – пророк неустрашимый, в край печальный, нелюдимый,  
В край, Тоскою одержимый, ты пришел ко мне сюда,  
О, скажи, найду ль забвенье, я молю, скажи, когда?”  
Каркнул Ворон: “Никогда”.

“Ты – пророк, – вскричал я, – вещий! Птица ты иль дух зловещий,  
Этим Небом, что над нами, – Богом, скрытым навсегда, –  
Заклинаю, умоляя мне сказать: в пределах Рая  
Мне откроется ль святая, что средь ангелов всегда,  
Та, которую Ленорой в небесах зовут всегда?”  
Каркнул Ворон: “Никогда”.

И воскликнул я, вставая: “Прочь отсюда, птица злая,  
Ты из царства тьмы и бури, уходи опять туда,  
Не хочу я лжи позорной, лжи, как эти перья, черной.  
Удались же, дух упорный! Быть хочу – один всегда!  
Вынь свой жесткий клюв из сердца моего, где скорбь – всегда!”  
Каркнул Ворон: “Никогда”.

---

И сидит, сидит зловещий, Ворон черный, Ворон вещий,  
С бюста бледного Паллады не умчится никуда,  
Он глядит уединенный, точно Демон полусонный,  
Свет струится, тень ложится, на полу дрожит всегда,  
И душа моя из тени, что волнуется всегда,  
    Не восстанет – никогда.



*Altalena*

## ВОРОН

(Поэма Эдгара Поэ)

Как-то в полночь, утомленный, я забылся, полусонный,  
Над таинственным значеньем фолианта одного;  
Я дремал, и все молчало... Что-то мягко прозвучало –  
Что-то тихо застучало у порога моего.  
Я подумал: “То стучится гость у входа моего –  
Гость, и больше ничего”.

Помню все, как это было: мрак – декабрь – ненастье выло –  
Гас очаг мой – так уныло падал отблеск от него...  
Не светало... Что за муки! Не могла мне глубь науки  
Дать забвенья о разлуке с девой сердца моего –  
О Леноре, взятой в Небо прочь из дома моего, –  
Не оставив ничего...

Шелест шелка, шум и шорох в мягких пурпуровых шторах –  
Чуткой, жуткой странной дрожью проникал меня всего;  
И, смиряя страх минутный, я шепнул в тревоге смутной:  
“То стучится бесприютный гость у входа моего –  
Поздний путник там стучится у порога моего –  
Гость, и больше ничего”.

Стихло сердце понемногу. Я направился к порогу,  
Воскликая: “Вы простите – я промедлил оттого,  
Что дремал в унылой скуке – и проснулся лишь при стуке –  
При неясном, легком звуке у порога моего” –  
И широко распахнул я дверь жилища моего –  
Мрак, и больше ничего.

Мрак бездонный озирая, там стоял я, замирая  
В ощущениях, человеку незнакомых до того;  
Но царила тьма сурово средь безмолвия ночного,  
И единственное слово чуть прорезало его –  
Зов: “Ленора...” – Только эхо повторило мне его –  
Эхо, больше ничего...

И, смущенный непонятно, я лишь шаг ступил обратно –  
Снова стук – уже слышнее, чем звучал он до того.  
Я промолвил: “Что дрожу я? Ветер ставни рвет, бушует, –  
Наконец-то разрешу я, в чем здесь скрыто волшебство –  
Это ставень, это буря: весь секрет и волшебство –  
Вихрь, и больше ничего”.

Я толкнул окно, и рама подалась, и плавно, прямо  
Вышел статный, древний Ворон – старой сказки божество;  
Без поклона, смело, гордо, он прошел легко и твердо, –  
Воспарил, с осанкой лорда, к верху входа моего  
И вверху, на бюст Паллады у порога моего  
Сел – и больше ничего.

Оглядев его пытливо, сквозь печаль мою тоскливо  
Улыбнулся я, – так важен был и вид его, и взор:  
“Ты без рыцарского знака – смотришь рыцарем, однако,  
Сын страны, где в царстве Мрака Ночь раскинула шатер!  
Как зовут тебя в том царстве, где стоит Ее шатер?”  
Каркнул Ворон: “Nevermore”.

Измучился я сначала: слово ясно прозвучало,  
Как удар – но что за имя “*Никогда*”? И до сих пор  
Был ли смертный в мире целом, в чьем жилище опустелом  
Над дверьми, на бюсте белом, словно призрак древних пор,  
Сел бы важный, мрачный, хмурый, черный Ворон древних пор  
И назвался “Nevermore”?

Но, прокаркав это слово, вновь молчал уж он сурово,  
Точно, в нем излив всю душу, вновь замкнул ее затвор.  
Он сидел легко и статно – и шепнул я еле внятно:  
“Завтра утром невозвратно улетит он на простор –  
Как друзья – как все надежды, улетит он на простор...”  
Каркнул Ворон: “Nevermore”.

Содрогнулся я при этом, поражен таким ответом,  
И сказал ему: “Наверно господин твой с давних пор  
Беспощадно и жестоко был постигнут гневом Рока,  
И отчаялся глубоко, и, судьбе своей в укор,  
Затвердил, как песню скорби, этот горестный укор –  
Этот возглас “Nevermore”...”

И, вперяя взор пытливый, я с улыбкою тоскливой  
Опустился тихо в кресла, дал мечте своей простор;  
И на бархатные складки я поник, ища разгадки, –  
Что сказал он, мрачный, гадкий, гордый Ворон древних пор, –  
Что хотел сказать зловещий хмурый Ворон древних пор  
Этим скорбным “nevermore”...

Я сидел, объятый думой, неподвижный и угрюмый,  
И смотрел в его горящий, пепеляющий душу взор;  
Мысль одна сменялась новой, – в креслах замер я, суровый,  
А на бархат их лиловый лампа свет лила в упор, –  
Ах, на бархат их лиловый, озаренный так в упор,  
Ей не сесть уж – nevermore!

Чу!.. провеяли незримо словно крылья серафима –  
Звон кадила – благовонья – шелест ног о мой ковер:  
“Это Небо за моления шлет мне чашу исцеленья,  
Благо мира и забвенья мне даруя с этих пор!  
Дай! я выпью и Ленору позабуду с этих пор!”  
Каркнул Ворон: “Nevermore”.

“Адский дух иль тварь земная, – произнес я, замирая, –  
Ты – пророк. И раз уж дьявол или вихрей буйный спор  
Занесли тебя, крылатый, в дом мой, Ужасом объятый,  
В этот дом, куда проклятый Рок обрушил свой топор, –  
Говори: пройдет ли рана, что нанес его топор?”  
Каркнул Ворон: “Nevermore”.

“Адский дух иль тварь земная, – повторил я, замирая, –  
Ты – пророк. Во имя Неба, – говори: превыше гор,  
Там, где Рай наш легендарный – там найду ль я, благодарный,  
Душу девы лучезарной, взятой Богом в Божий хор, –  
Душу той, кого Ленорой именует Божий хор?”  
Каркнул Ворон: “Nevermore”.

“Если так, то вон, Нечистый! в царство Ночи вновь умчись ты! –  
Гневно крикнул я, вставая, – этот черный твой убор  
Для меня в моей кручине стал эмблемой лжи отныне –  
Дай мне снова быть в пустыне! Прочь! верни душе простор!  
Не терзай, не рви мне сердца, прочь, умчися на простор!”  
Каркнул Ворон: “Nevermore”.

И сидит, сидит с тех пор он, неподвижный черный Ворон,  
Над дверьми, на белом бюсте, – там сидит он до сих пор,  
Злыми взорами блистая, – верно *так* глядит, мечтая,  
Демон; тень его густая грузно пала на ковер –  
И душе из этой тени, что ложится на ковер,  
    Не подняться – nevermore!



*Валерий Брюсов*

## ВОРОН [I]

Поэма Эдгара По

Как-то в полночь, в час ненастный, утомленный, безучастный  
Я над старыми томами веком проклятых наук,  
Забываясь, наклонялся, снам иль думам предавался,  
Вдруг раздался – я услышал – вдруг раздался тихий стук,  
“Это – гость”, – так прошептал я, вдруг расслышав тихий стук,  
Прошептал, проснувшись вдруг.

А! я помню слишком ясно: был декабрь и час ненастный.  
От камина отблеск красный на полу чертил свой круг.  
Как я утра жаждал страстно! как безумно, как напрасно  
В книгах я искал забвенья беспощадно долгих мук,  
Об утраченной Леноре беспощадно долгих мук,  
О мечте, чье имя – звук!

Занавесок шелк качался, тихий шорох раздавался,  
Из углов ко мне тянулись сотни чуждых, смутных рук.  
В этой комнате пустынной страх зловещий, беспричинный  
Рос на сердце с ночью длинной... Вдруг раздался тихий стук.  
“Это – гость, – так прошептал я, вдруг расслышав тихий стук, –  
Гость, ко мне зашедший друг”.

И, собой овладевая, громко я сказал, вставая:  
“Кто б ты ни был, кто стучишься, извини мне, добрый друг!  
Утомленный, задремал я, и не сразу услышал я,  
И не сразу расслышал я твой у двери робкий стук”.  
Извиняясь так, я настезь дверь свою раскрыл на стук...  
Тьма – и только тьма вокруг!

И стоял я одиноко, как над пропастью глубокой.  
С несказанными мечтами я смотрел на темный луг.  
Тьма была мертва для взора, но, как зов далекий хора,  
Прозвучало вдруг “Ленора” – тихий отзвук долгих мук.  
Это я шепнул “Ленора” – тихий отзвук долгих мук.  
И во мраке умер звук.

Я вернулся потрясенный, этим зовом опьяненный,  
Но лишь дверь свою закрыл я, вдруг раздался прежний стук.  
Сердце сжал мне страх недавний, но сказал я: “Это в ставни  
Бьется ветер своенравный – неразумен мой испуг!  
Это в ставни бьется ветер – неразумен мой испуг!  
Ветер создал этот стук!”

Страх рассудком успокоя, растворил свое окно я...  
И времен прошедших Ворон в мой покой ворвался вдруг.  
Кольхая крылья чинно, он по комнате пустынной,  
С гордым видом господина, облетел вдоль стен вокруг.  
И на бюст Паллады сел он, облетев вдоль стен вокруг.  
Сел в углу, как старый друг.

Привиденьем онемелым, черный весь, на шлеме белом  
Он сидел. Я улыбнулся, и сказал ему тогда:  
“Царство воронов – гробница; как же ты зовешься, птица,  
В мире мертвых, где струится тихо Стиксова вода?  
Как тебя зовут, где тихо льется Стиксова вода?”  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

Смысла мало было в этом, но смущен я был ответом  
Черной птицы, вещи птицы, той, чье карканье – беда.  
В первый раз еще ненастье занесло в приют несчастья,  
Занесло в приют, где счастья не осталось и следа,  
К несчастливцу, в ком Надежды не осталось и следа,  
Птицу с кличкой “Никогда”.

С шлема белого Паллады вниз глядел он без пощады  
И, жестоким приговором безнадежного суда,  
Повторял одно он слово – так спокойно, так сурово,  
Словно не было другого для меня уж навсегда.  
“Но меня, – сказал я, – завтра он покинет навсегда”.  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

И ответом вновь смущенный, я подумал, потрясенный:  
«“У несчастного безумца жил он долгие года,  
У того, кого терзали неудачи и печали,  
У того, кому слагали песни горе и нужда.  
Ко всему припев единый знали горе и нужда,  
И припев тот: “Никогда!”»

И глубоко в кресло сел я, и на птицу все смотрел я.  
Дум печальных, безотрадных развивалась череда.  
“Что́, – я думал, – он пророчит, что сказать мне, вещей, хочет,  
Черный ворон, птица ночи, криком Страшного Суда,  
Что пророчит приговором беспощадного суда,  
Грозным словом: “Никогда”?”

Черной птицы, птицы ночи, в сердце мне вонзались очи,  
Дум печальных, безотрадных развивалась череда.  
Головой на шелк измятый преклоняюсь, тоской объятый,  
Думал я: *она* когда-то, весела и молода,  
Так склонялась, но уж больше, весела и молода,  
Не склонится никогда!

Но померкнул свет во взорах; я услышал легкий шорох,  
Словно ангелы скользили в мире будней и труда.  
Из каминов их куренья лили в грудь успокоенье...  
Я воскликнул: “Вот забвенье! пей забвенье без стыда!  
Сердце! посланную Богом пей омегу без стыда!”  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

“А, – вскричал я, – послан кем он, этот ворон или демон!  
Искусителем иль бурей послан темный дух сюда!  
Все равно мне! все равно мне! горя в мире нет огромней,  
Нет пророка вероломней, – пусть же скажет он, когда  
Я найду забвенье горю! пусть же скажет он, когда!”  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

«А, – вскричал я, – послан кем он, этот ворон или демон!  
Этим небом, что над нами, часом Страшного Суда,  
Пусть он скажет, заклинаю, что, взнесясь к святому раю,  
Я узнаю, я узнаю – ту, кто в сердце здесь, всегда!  
Ту, которую “Ленора” звали ангелы всегда!»  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

“Нет, – вскричал я, – прочь отсюда, темный дух! я верю в чудо!  
Удались в свой мир, где вечно плещет Стиксова вода!  
Чтоб один я вновь остался! чтоб тот звук, что повторялся  
Здесь так часто, затерялся в черной ночи навсегда!  
Вынь свой клюв из сердца! Слышишь! Прочь отсюда навсегда!”  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

И вонзил мне в сердце взор он, и сидит поныне Ворон  
Предо мной на белом шлеме, Ворон тот, чей крик беда!  
И не ведая забвенья, на его взираю тень я,  
На ее гляжу движенья – долго, долгие года.  
И душа из черной тени – пусть идут, идут года –  
    Не восстанет никогда!



*Валерий Брюсов*

## ВОРОН [II]

Поэма Эдгара По

Как-то, полночью тоскливой, я вникал, устав, лениво,  
Меж томов старинных, странных, в смысл трактата одного  
По отвергнутой науке и, сквозь сон, услышал звуки,  
Вдруг услышал смутно стуки, – стук у входа моего.  
“Это – гость, – пробормотал я, – там, у входа моего,  
Гость и больше ничего”.

Ах, мне помнится так ясно, был декабрь и час ненастный,  
Был, как призрак, – отблеск красный от камина моего.  
Ждал зари я в нетерпенье, в книгах тщетно утешенье  
Мнил найти, в ту ночь мученья – ночь без той, зовут кого  
Светлым именем: “Ленора!” Шепчут ангелы его,  
На земле же – нет его!

Грустный, шелковый, не резкий шорох алой занавески  
Мучил, полнил странным страхом, что не знал я до того.  
Чтоб смирить в себе биенье сердца, долго повторенья  
Я твердил: “То – посещение просто друга одного”,  
Повторял: “То – посещение, поздно, друга одного,  
Друга, больше ничего”.

Наконец, спокойный внешне, я на стук сказал поспешней:  
“Сэр иль мистрис, извините, что молчал я до того.  
Дело в том, что задремал я, и не сразу расслышал я,  
Слабый стук не разобрал я, – стук у входа моего”.  
Говоря, открыл я настежь двери дома моего:  
Тьма, и больше ничего.

И, смотря во мрак глубокий, долго ждал я, одинокий,  
Полный грез, что ведать смертным не давалось до того.  
Все безмолвно было снова, тьма вокруг была сурова,  
Раздалось одно лишь слово: шепчут ангелы его.  
Я шепнул: “Ленора”; эхо – повторило мне его,  
Эхо, больше ничего.

Лишь вернулся я несмело (вся душа во мне горела),  
Вскоре вновь я стук услышал, и сильнее, чем до того.  
Но сказал я: “Это ставней ветер зыблет своенравней,  
Им был вызван страх недавний, ветром, только и всего.  
Успокойся, сердце! взглянем, что там, только и всего,  
Взглянем, больше ничего”.

Растворил свое окно я, и влетел во глубь покоя  
Статный, древний Ворон, крыльев шумом слава торжество.  
Поклониться не хотел он, не колеблясь полетел он,  
Словно лорд иль леди, сел он, – сел у входа моего,  
Там, на белый бюст Паллады, сел у входа моего,  
Сел и больше ничего.

Я, с улыбкой, мог дивиться, как эбеновая птица,  
В строгой важности, сурова и горда была тогда.  
“Ты, – сказал я, – лыс и черен, но не робок и упорен,  
Древний, вещий Ворон, странник с берегов, где Ночь всегда!  
Как же ты, в стране Плутона, пышно прозван?” Он тогда  
Каркнул: “Больше никогда!”

Птица ясно прокричала, изумив меня немало.  
Пусть ответ был без значенья, и слова не шли сюда,  
Но кому ж благословенье было – ведать посещение  
Птицы, что над дверью сядет, величава и горда,  
Что на белом бюсте сядет, величава и горда,  
С кличкой: “Больше никогда!”

Сев на бюст уединенно, Ворон каркал монотонно  
Лишь два слова, словно душу вылил в них он навсегда.  
Их твердя, он весь застынул, ни одним пером не двинул...  
Наконец, я тихо кинул: “Раньше скрылись навсегда  
Все друзья: *он* завтра сгинет, как Надежды, навсегда”.  
Ворон: “Больше никогда!”

Вздрогнул я, в волненье мрачном, при ответе столь удачном.  
«Это – все, – сказал я, – видно, что он знает, жив года  
С бедняком, кого терзали беспощадные печали,  
Гнали в даль и дальше гнали неудачи и нужда.  
К песням скорби о надеждах лишь один припев нужда  
Знала: “Больше никогда!”»

Я, с улыбкой, мог дивиться, как глядит мне в душу птица.  
 Быстро кресло подкатил я против птицы, сел туда;  
 Прижимаясь к мягкой ткани, развивал я цепь мечтаний,  
 Сны за снами; как в тумане, думал я: «Он жил года,  
 Что ж пророчит, вещий, тощий, живший в старые года,  
 Криком: “Больше никогда”»?

Это думал я с тревогой, но не смел шепнуть ни слога  
 Птице, огненные взоры чьи жгли сердце мне тогда.  
 Это думал и иное, головой припав, в покое,  
 На лиловый бархат; *двое* так сидели иногда...  
 Но на бархат, в свете лампы, не склоняться иногда  
*Ей* – уж больше никогда!

И казалось: клубы дыма из каминыцы незримой  
 Зыблют руки Серафима, тихо сшедшего сюда.  
 “Бедный! – я вскричал, – то Богом послан с ангелом тревогам  
 Отдых, – отдых, чтоб немного ты вкусил забвенья! Да?  
 Пей, о пей тот сладкий отдых! Позабудь Ленору! Да?”  
 Ворон: “Больше никогда!”

“Вещий! – я вскричал. – Зачем он – прибыл, птица или демон?  
 Искусителем ли послан, бурей пригнан ли сюда,  
 Я борюсь, хоть полн<sup>1</sup> уныний: в этой проклятой пустыне,  
 Здесь, где властен Ужас ныне, скажет пусть, молю, когда  
 В Галааде мир найду я? Свой бальзам найду, когда?”  
 Ворон: “Больше никогда!”

«Вещий! – я вскричал. – Зачем он – прибыл, птица или демон?  
 Ради Неба, что над нами, часа Страшного Суда,  
 Скажет пусть душе печальной: я, в Раю, в отчизне дальней,  
 Встречу ль образ идеальный, что меж ангелов всегда?  
 Чистый образ, что “Ленора” ангелы зовут всегда?»  
 Ворон: “Больше никогда!”

“Будь то слово – знак разлуки! – я вскричал, ломая руки. –  
 Возвратись, злой дух, под бурю, к берегам, где Ночь всегда!  
 Не оставь здесь перьев черных, как следов от слов позорных,  
 Не хочу друзей тлетворных! С бюста – прочь, и навсегда!  
 Вынь из сердца клюв, умчи свой – с двери образ навсегда!”  
 Ворон: “Больше никогда!”

И, как будто с бюстом слит он, все сидит он, все сидит он,  
Черный Ворон, там, над входом, с белым бюстом слит всегда.  
Светом лампы озаренный, смотрит, словно демон сонный;  
Тень ложится удлинено, на полу дрожит года,  
И не встать душе из тени, что, дрожа, лежит года, –  
Знаю: больше никогда!



*Дмитрий Звенигородский*

## ВОРОН

## Поэма Эдгара По

В полуночный час угрюмый размышлял усталой думой  
Я над редкими томами – и туманился мой взор;  
Голова сквозь сон кивала... Дверь внезапно задрожала,  
Будто кто-то очень тихо колыхнул дверной запор.  
“Это гость, – пробормотал я, – гость колеблет мой запор,  
Кто ж не спит до этих пор?”

Все мне помнится так ясно: ночь декабрьская ненастна,  
Каждый отблеск на паркете стлал загадочный узор;  
Как я утра дожидался и надеждой обольщался  
Скорбь унять в старинных книгах о возлюбленной Линор,  
Лучезарной, несравнимой; в мире ангелов Линор,  
Там в раю с недавних пор.

Шелковистый смутный шорох в темно-красных жутких сторах  
Сеял ужас, непонятный для меня до этих пор.  
Чтобы сердца стук унялся, повторять я лишь старался:  
“Это гость, который просит отпереть дверной запор,  
Гость меня увидеть хочет, просит отпереть запор,  
И не спит до этих пор”.

Успокоенный немного, я сказал, став у порога:  
“Извините, что не отпер двери я до этих пор,  
Но так сладко задремал я, что и стука не слышал я,  
Вы так тихо, осторожно колыхнули мой запор,  
Что я в стуке сомневался”. Тут я дверь открыл во двор –  
Только мрак мой гасит взор.

Глубоко тот мрак пронзая, трепеща и ожидая,  
Страшный смертным призраком хрупкий все улавливал мой взор;  
Но молчанье было глухо, хоть и чутко было ухо,  
И одно, одно лишь имя шепот мой твердил: “Линор!”  
И мне эхо приносило снова шепот мой: “Линор!” –  
Милой сердцу с давних пор.

Снова в комнату вступая, весь внутри огнем пылая,  
Я услышал снова будто рук таинственных напор.  
“За окном впотьмах, без света, кто-то верно ждет ответа.  
Кто же, кто же, посмотрю я, за шуршащей дымкой стор?  
Кто там ждет до этих пор?”<sup>1</sup>

Ставень прочь метнул с размаху. Волю дав глухому взмаху  
Крыльев, ворон древний гордо, ворон баснословных пор,  
В комнату мою влетает, мне привета не кидает,  
Но с достоинством вельможи неподвижно держит взор.  
Сел на бюст Паллады тихо, и его спокоен взор,  
Словно здесь он с давних пор.

Это птица грусть смахнула, и улыбка проскользнула  
У меня на облик важный птицы с взглядами в упор.  
Я сказал: “Старинный ворон, как ты призрачен и черен,  
Из каких ущелий мрачных ты взметнулся на простор?”  
Каркнул ворон, променявший мрак ущелий на простор:  
“Никогда уж с этих пор”.

Сильно сердце поразило: птица ясно говорила;  
Хоть ответ ее без смысла я не понял до сих пор.  
Трудно было не смущаться, птице той не удивляться,  
Что на бюст над дверью села, – птица из полночных гор,  
Птица с именем столь странным, из студеных темных гор:  
“Никогда уж с этих пор”.

Но на бюсте ворон снова все твердит мне то же слово,  
То же слово извергает из своих зловещих нор,  
И другого не бормочет, перьев черных не всколочет, –  
И когда шепчу я внятно: “Я покинут с давних пор.  
Завтра он меня покинет”. Птица каркает в упор:  
“Никогда уж с этих пор”.

И в безмолвии свинцовом, пораженный этим словом,  
Я сказал, он послан, верно, от Того, чей рок безмерный  
Речи все в один сливает несмолкаемый укор,  
Безнадежный, похоронный, несмолкаемый укор:  
“Никогда уж с этих пор”<sup>2</sup>.

И мою улыбку снова ворон выманил суровый,  
Кресло выдвинув, поставил я его совсем в упор

Против ворона. Без слова сел на бархат я лиловый,  
Размышляя, что сказала птица баснословных пор,  
Что же карканье то значит птицы из студеных гор:  
“Никогда уж с этих пор”.

Весь в догадках утопая, мысль безмолвьем охраняя,  
В сердце глаз вороньих чуял пламенеющий задор.  
Это чуял и другое, в кресле сидя, для покоя  
Я к подушке приникая, как и лампы ник узор<sup>3</sup>.  
“Ах, теперь ей не приникнуть к той подушке, где узор, –  
Никогда уж с этих пор”.

Тут струя меня обвила благовонного кадила.  
Серафим его колеблет, гулок пол, шуршанье стор.  
“О, несчастный, – я воскликнул, – Бог в твои страданья вникнул,  
И забвеньем исцеляет память о твоей Линор”.  
Каркнул ворон про забвенья в небо скрывшейся Линор:  
“Никогда уж с этих пор”.

“О, пророк, – сказал тогда я, – птица добрая иль злая,  
Искуситель ты иль жертва, вихрем сброшенная с гор,  
В заколдованный мой угол, где все полно жутких пугал,  
Исцеленье существует, о скажи, иль это вздор?”  
И тогда про исцеленье ворон каркнул мне в упор:  
“Никогда уж с этих пор”.

“О, пророк, – сказал тогда я, – птица добрая иль злая,  
Небесами, что над нами высят горний свой убор,  
Вечным Богом заклинаю, ты скажи мне, умоляю,  
Ах, возможно ли мне будет там, в раю, обнять Линор?”  
Ворон каркнул про святую в мире ангелов Линор:  
“Никогда уж с этих пор”.

“Так исчезни, злая птица, как ночная небылица, –  
Я вскричал, вскочивши с кресла, – уноси твой лживый вздор!  
Только требую теперь я, не оставь твои мне перья,  
Ложь твою они напомнят. С бюста прочь! В ночной простор!”  
Ворон каркнул, не слетая, не летя в ночной простор:  
“Никогда уж с этих пор”.

И с тех пор на бюсте ворон, мрачно-тих и густо-черен,  
Все сидит, сидит без мысли, как бы вылететь на двор.  
И глаза его так злобны, грезам демона подобны.  
Лампы свет тяжелой тенью птицу на пол распростер.  
Не подняться мне из тени, свет которую простер, –  
Никогда уж с этих пор.



*Василий Федоров*

Эдгар По

## ВОРОН

Как-то ночью одинокой  
я задумался глубоко  
Над томаами черной магии,  
забытой с давних пор.  
Сон клонил, – я забывался...  
Вдруг неясный звук раздался,  
Словно кто-то постучался –  
постучался в мой затвор...  
“Это гость, – пробормотал я, –  
постучался в мой затвор,  
Запоздалый визитер...”

Ясно помню тот декабрьский  
лютый ветер, холод адский,  
Эти тени – по паркету  
черной бахромы узор, –  
Как меня томило это,  
как я с книгой ждал рассвета  
В страшной скорби без просвета –  
без просвета по Линор,  
По утраченной недавно  
светлой, ласковой Линор,  
Невозвратной с этих пор.

Вдруг забилося неприятно  
сердце в страхе под невнятный  
Шорох шепотный пурпуровых  
моих тяжелых штор;  
Чтоб унять сердцебиенье,  
сам с собою без смущенья  
Говорил я, весь – волненье:  
“То стучится в мой затвор  
Запоздалый гость, – смущенно  
он стучится в мой затвор,  
Этот поздний визитер”.

Взяв себя немного в руки,  
крикнул я в ответ на стук:  
“О, пожалуйста, простите, –  
я сейчас сниму затвор!  
Задремал я... рад... приятно...  
но стучались вы невнятно,  
Было даже непонятно –  
непонятно: стук ли, вздор?..  
А теперь я различаю –  
это точно – стук, не вздор!..  
Дверь открыл: ночной простор.

Никого! В недоуменье,  
с новым страхом и в смущенье  
От неведомых предчувствий,  
затаившийся, как вор,  
Я смотрел, на все готовый,  
в сумрак холода ночного,  
И шепнул одно лишь слово,  
слово-шепот, в ночь, “Линор”...  
Это я сказал, но где-то  
эхо вторило: “Линор”...  
Тихий, жуткий разговор.

Я захлопнул дверь. Невольно  
сердце сжалось острой болью.  
Сел... и скоро вновь услышал  
тот же звук: тор-тор... тор-тор...  
“А-а, – сказал я, – так легка мне  
вся загадка: стук недавний –  
Дребезжанье старой ставни...  
только ветер... мелочь... вздор...  
Нет, никто там не стучался, –  
просто ставни... зимний вздор...  
Мог бы знать и до сих пор”.

Быстро встал, – окно открыл я.  
Широко расставив крылья,  
Крупный ворон – птица древняя –  
в окно ко мне, в упор,  
Вдруг вошел, неторопливо  
всхлюпнул перья, и красивым

Плавным взлетом, горделиво, –  
словно зная с давних пор, –  
Пролетел, на бюст Паллады сел...  
как будто с давних пор  
Там сидел он, этот Ворон.

Сколько важности! Бравлады!  
хохотал я до упаду:  
“Ну, неожиданный гость, привет вам!  
Что ж, садитесь! Разговор  
Я начну... Что много шума  
натворил ты здесь, угрюмый  
Ворон, полный древней думы?  
Ну, скажи – как бледный хор  
Называл тебя? – в Аиде  
бестелесных духов хор?”  
Ворон крикнул: “Nevermore”.

Я вскочил от удивленья:  
новое еще явление! –  
Никогда не приходилось  
мне слышать подобный вздор!  
“Вы забавны, Ворон-птица, –  
только как могло случиться  
Языку вам обучиться  
и салонный разговор  
Завязать, седлая бюсты?  
Что ж, продолжим разговор,  
Достоцитимый Nevermore...”

Но на белом четко-черный  
он теперь молчал упорно,  
Словно душу всю излил  
в едином слове ворон-вор!  
И опять понурый, сгорблен,  
я застыл в привычной скорби,  
Все надеясь: утро скорбь  
утишит... Вдруг, в упор,  
Неожиданно и властно,  
с бюста белого, в упор  
Птичий голос: “Nevermore”.

Вздрыгнул я: ответ угрюмый  
был в том крике мне на думы!  
Верно ворону случалось часто  
слышать, как повтор,  
Это слово... звук не нежный...  
Знать, его хозяин прежний,  
Зло обманутый в надеждах,  
повторял себе в укор,  
Обращаясь безотчетно к ворону,  
ронял укор  
Безысходным Nevermore.

Весь во власти черной тени,  
в жажде предосуществлений,  
Я теперь хотел жестоко  
с этой птицей жуткий спор  
Завязать, – придвинул кресло  
ближе к бюсту... и воскресла –  
Там в мозгу моем, воскресла,  
словно грозный приговор,  
Логика фантазмагорий,  
странно слитых в приговор  
С этим криком Nevermore...

И теперь меня глубоко  
волновали птицы рока –  
Птицы огневые очи,  
устремленные в упор.  
Свет от лампы плавно лился,  
он над вороном струился...  
Я мучительно забылся, –  
мне казалось: с вечных пор  
Этот черный хмурый ворон  
здесь, со мной, с извечных пор  
Со зловещим Nevermore.

Словно плавное кадило  
в кабинете воскурило  
Фимиамы, и туманы  
наплывали с алых штор.  
Простонал я: “Дух угрюмый,  
что томишь тяжелой думой?”

Обмани предвечным шумом  
крыльев черных, и Линор  
Позабыть совсем дай мне –  
дай забыть мою Линор!”  
Крикнул ворон: “Nevermore”.

“Прорицатель! Вестник горя!  
Птица-дьявол из-за моря!  
За душой моею выслал Ад  
тебя? – Хватай же, вор!  
Ветер... злая ночь... и стужа...  
В тихом доме смертный ужас –  
Сердце рвет он, этот ужас,  
строит склеп мне выше гор...  
Ну, хватай! Ведь после смерти  
позабуду я Линор!”  
Крикнул ворон: “Nevermore”.

“Прорицатель! Вестник горя!  
Птица-дьявол из-за моря!  
Там, где гнутся своды неба,  
есть же Божий приговор!  
Ты скажи, – я жду ответа, –  
там, за гранью жизни этой,  
Прозвучит ли речь привета  
иль пройдет хоть тень Линор –  
Недостижной здесь навеки,  
нежной, ласковой Линор?”  
Крикнул ворон: “Nevermore”.

В непереносимой муке  
я стонал: “О, пусть разлуки  
Будет знаком это слово,  
мой последний приговор!  
Вынь из сердца клюв жестокий,  
ворон, друг мой, – одиноко  
Улетай в Аид далекий,  
сгинь в неведомый простор,  
Населенный привиденьями  
айдовый простор!”  
Крикнул ворон: “Nevermore”.

И зловещий, и сердитый,  
    все сидит он, и сидит он,  
Черный ворон на Палладе,  
    охраняя мой затвор.  
И от лампы свет струится...  
    И огромная ложится  
От недвижимой этой птицы  
    на пол тень... И с этих пор  
Для души моей из мрака  
    черной Тени – с этих пор –  
Нет исхода – Nevermore.



*[Неустановленный переводчик]*

## ВОРОН

Эдгар По

В час томительный полночи, когда сон смыкал мне очи,  
Утомленный и разбитый я сидел, дремля над книгой  
Позабытых жизни тайн. Вдруг у двери тихий шорох –  
Кто-то скребся еле слышно, скребся тихо в дверь моя<sup>1</sup>.  
Гость какой-то запоздалый, думал я, стучит сюда –  
Пусть войдет он – не беда.

Это было, помню точно, средь сырой Декабрьской ночи.  
Бледный отблеск от камина стлался тенью на полу.  
С трепетом я ждал рассвета, тщетно ждал от книг ответа,  
Чтоб души утешить горе – ждал ответа о Леноре,  
Светлом ангеле Леноре, что исчезла без следа,  
Без возврата навсегда.

Тихий шелест шелка шторы вдруг нарушил тишину.  
Вздрыгнул я – холодный ужас кровь заледенил мою.  
Сердце билось замирая, встал я, тихо повторяя, повторяя все одно:  
“Поздний гость ждет у порога разрешенья моего,  
Гость там просит у порога дверь открыть ему сюда,  
Пусть же входит – не беда”.

Поборов свое волнение, я отбросил прочь сомненье.  
Я прошу у вас прощенья, что я вас так задержал,  
Дело вышло очень просто, я немножко задремал,  
Вы же тихо так стучали, дверь слегка лишь вы толкали...  
Распахнув тут настежь дверь, я сказал: “Прошу сюда” –  
Но... молчанье, темнота.

Пред томящей темнотою страха полон я стоял.  
Мир фантастики, что смертным недоступен, мне предстал.  
Темнота кругом царила беспредметности полна,  
Ухо слово вдруг схватило – то шепнул “Ленора” я.  
Еле слышное “Ленора” повторила темнота,  
И охваченное мглою все исчезло без следа.

Жутко в комнате мне стало, голова моя пылала.  
Слышу, вновь стучится кто-то посильнее, чем тогда.  
“Несомненно, – тут сказал я, – стук тот слышится в окне,  
Взглянем, кто там, чтоб сомненья все исчезли без следа.  
Тише сердце, надо только не бояться никогда:  
Ветер дует, как всегда”.

Только приоткрыл я ставню, как в нее жеманно, плавно,  
Важно влез огромный Ворон, ворон старых добрых лет.  
На меня не кинув взгляда, без заминки, мерным шагом  
Подойдя, взлетел на дверь, пересел на бюст Паллады  
И уселся с строгим взглядом, с видом важного лица,  
Точно там сидел всегда.

Птица черная невольно грусть рассеяла мою:  
Так торжественно-суров мрачный был ее покров.  
“Хоть твой хвост помят и тонок, – я сказал, – но ты не робок,  
Страшный, старый, мрачный Ворон, заблудившийся в ночи.  
Как зовут тебя, скажи мне, на Плутоновских водах?”  
Ворон каркнул: “Никогда”.

Поражен я был, как ясно Ворон грузный говорил –  
Хоть ответ его не ясен – не вполне понятен был.  
Разве может кто подумать из живущих на земле,  
Видеть пред собой на двери иль на бюсте на стене  
Птицу ль, зверя ль, говорящих без малейшего труда,  
С странной кличкой – “Никогда”.

Ворон все сидел понурясь, неподвижно, молча, хмурясь –  
Точно в слове, что он молвил, все что мог, сказал он полно,  
Не промолвил больше слова, ни пером не двинул черным,  
Но – подумал я лишь только – дорогих ушло ведь столько,  
Так и он исчезнет завтра, как надежды, без следа.  
Он сказал вдруг: “Никогда”.

Пораженный резким звуком, тишину прервавшим вдруг,  
«Нет сомненья,– произнес я, – это все, что знает он,  
Пойман он, зная, был беднягой, чьим несчастье было стягом,  
Чьих надежд разбитых звон был как песня похорон,  
Кто под бременем труда повторял одно всегда:  
“Ничего и никогда”».

## Ворон. Эпигра. По.

И зал томительный тьмы, когда сон слышал или  
 Утомленный и рабский в сиденья дремлет над книгой  
 Носабыться аметист тайн. Изруц у двери тихий шорох -  
 Кто-то скребет еще слышно, скребет тихо в дверь шорох.  
 Тьмы как-то то сапогады, думам я, отурит сюда  
 Кусты вьдет он - не беда.

Это было, помню, там, среди сырой Декабрьской ночи.  
 Бледный тубелек от камня стлался тенью на плечу.  
 С трепетом я следил рассвета, тучей следил от книг ответа  
 Твои думи утешиве пере-следил ответа о Леморе  
 Светлым аметист Леморе, то илелла бес следа  
 Без вьвратна наведа.

Тихий шорох книжка шорох Вруц марушим тинимлю  
 Изруцны я - омыдний чогас кровь саидедем шорох.  
 Сердце билось сашироа, встает я тихо повнорел, повнорел все едио.  
 Найдий тои следет у шорога расрешити шорох  
 Тосны там пресит у шорога дверь отхрстити ели сюда  
 Кусты сле вьдет - не беда.

Коборь сле вьлемея я шорокы праги ошинея.  
 Я прешу у вас прешене, то я вас так садоросае,  
 Делю вимно глея прешо, я кеминско гадрешае,  
 Ни сле тихо так отурани, дверь слега шиме вь толкаем..  
 Роташев туит насемея дверь я ошале: прешу сюда -  
 Но... шорогане, тешинота.

Неустановленный переводчик.  
 Беловой автограф перевода "Ворона" (не позже 1934 г.).  
 Фрагмент

Ворон вызвал вновь улыбку – хоть тоска щемила грудь.  
Кресло к двери я подвинул, сел и стал смотреть на бюст,  
И на бархате подушек, растянувшись, размышлял,  
Размышлял, что этот странный Ворон позабытых лет,  
Что сей мрачный, неуклюжий, сухопарый и угрюмый Ворон,  
что прожил века,  
Говорит – под<sup>2</sup> “Никогда”.

Так сидел я, размышляя, птицу молча наблюдая,  
Глаз которой злой закал грудь насквозь мне прожигал.  
Я глядел не отрываясь, голова моя склонялась  
На подушек бархат мягкий средь лучей от лампы ярких,  
Тот лиловый бархат мягкий, больше складок чьих она  
Не коснется никогда.

Воздух вокруг меня сгустился, фимиам вдруг заструился,  
Поступь ангелов небесных зазвучала на полу.  
“Тварь, – я вскрикнул, – кем ты послан, с ангелами ль ты подослан,  
Отдыха дай мне, забвенья о Леноре, что ушла,  
Дай упиться мне забвеньем, чтоб забытья навсегда”.  
Ворон каркнул: “Никогда”.

“Вещий, – крикнул я, – зла вестник, птица ль ты или дух зла,  
Искуситель ты иль сам ты за борт выброшен грозой,  
Безнадежный, хоть бесстрашный, занесен в сей край пустой,  
В дом сей, Ужасом томимый<sup>3</sup>, о, скажи, молю тебя:  
Можно ли найти забвенья в чаше полной – навсегда?”  
Каркнул Ворон: “Никогда”.

“Вещий, – я вскричал, – зла вестник, птица ль ты или дух зла,  
Заклинаю небесами, Богом, что над всеми нами,  
Ты души, объятай горем, не терзай, ты о Леноре  
Мне скажи, смогу ль я встретить деву, что как дух чиста,  
В небесах, куда бесспорно будет чистая взята?”  
Ворон каркнул: “Никогда”.

Я вскочил при этом слове, вскрикнув: “Птица или дух,  
В мрак и вихрь подземной ночи ты сейчас же улетай,  
Чтоб от лживых уст на память не осталось ни пера.  
Мир тоски моей не трогай, с двери прочь ты улетай,  
Ключом сердца не терзай мне, сгинь без всякого следа!”  
Ворон каркнул: “Никогда”.

С тех пор Ворон безнадежно все сидит, сидит недвижно  
На Паллады бюсте бледном, что над дверью на стене.  
Зло его сверкают очи, как у демона средь ночи,  
Тень его под светом лампы пол собой весь заняла.  
И душа моя под гнетом тени, что на пол легла,  
    Не воспрянет – никогда.



*Александр Оленич-Гнененко*

Из Эдгара По

## ВОРОН

В полночь странную и злую, вопрошая тьму немую,  
Я искал в старинных книгах исцеленья своего.  
В полусне клонясь все ниже, вдруг я чей-то стук услышал –  
Не могло быть звука тише; но услышал я его.  
“Это гость, – сказал я глухо, – это робкий стук его:  
Гость – и больше ничего!”

О, теперь я вспомнил ясно, это был Декабрь ненастный.  
И бросали на пол угли призрак тленья своего.  
Я рассвета жаждал страстно. Книги я пытал напрасно.  
Как забыть удар ужасный? – и Ленора – смысл его.  
Это имя – произносят в небе ангелы его –  
Здесь не тронет никого.

Шелестящий и печальный шорох шелка погребальный...  
Стынет страх в багряных шторах: не уйти мне от него!  
Трепет сердца умеряя, все стоял я, повторяя:  
“Это гость стучит, – я знаю, – здесь, у входа моего.  
Поздний гость стучит, – я знаю, – здесь, у входа моего:  
Гость – и больше ничего!”

Подавил я содроганье и сказал без колебанья:  
“Кто б там ни был, гость иль гостья: не сердитесь оттого,  
Что устал я, задремал я и немного опоздал я  
Отворить вам, – так сказал я, – двери дома моего.  
Я прошу вас: проходите в двери дома моего...”  
Тьма – и больше ничего!

Я смотрел во мрак морозный, скован страхом, в странных грезях.  
И еще никто из смертных так не грезил до того.  
Но во мраке все немело, тишина оцепенела,  
Только слово прозвенело – и “Ленора?” – смысл его.  
Имя я шепнул, и эхо, бормоча, двоит его:  
Эхо – больше ничего!

И, к столу вернувшись снова, весь зажженный этим словом,  
Вскоре я опять услышал стук, сильнее чем до того.  
“Верно, – я воскликнул, – верно, бьет о раму ставень мерно.  
К ночи он прикрыт был скверно: в этом – ключ и смысл всего.  
Сердце, тише! То лишь ветер, в этом – ключ и смысл всего:  
Ветер – больше ничего!”

Но едва открыл я ставень, появился величавый  
Ворон дней давно минувших: лорд иль леди – вид его.  
Поклониться не хотел он, надо мною пролетел он,  
Сел на бюст Паллады белый, став мрачнее оттого,  
Важно сел на бюст Паллады, став мрачнее оттого:  
Сел – и больше ничего!

Сел он – и не шевельнулся. Я невольно улыбнулся:  
Слишком сделался надменным черной птицы вид тогда.  
“Пусть хохол твой брит и стрижен, ты не трус, я это вижу,  
Я прошу спуститься ниже, гость из стран, где Ночь всегда,  
И скажи мне, что за имя носишь там, где Ночь всегда?”  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

И ответ прямой и ясный древней птицы безобразной  
Поразил меня: ведь в сердце входят ночью без труда  
Смутный страх и недоверье, если птицы или звери,  
С бюста бледного над дверью, как бывает иногда, –  
На вопрос: “Как ваше имя?” отвечают иногда  
Станным словом: “Никогда!”

В размышлении глубоко дремлет Ворон одинокий.  
Произнес одно он слово – слово мрачного суда, –  
Будто в нем всю душу вылил, и его не дрогнут крылья.  
Но лишь я шепнул в бессилье: “Лучший друг ушел т у д а,  
Так и о н с зарей исчезнет, как Надежда, без следа”, –  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

Изумленный совпаденьем, я воскликнул: “Нет сомненья! –  
Он одно запомнил слово, заучив его, когда  
Птицы той хозяин прежний в океане бед безбрежном  
Пел свой реквием надеждам, знал один рефрен всегда:  
Не окончатся мученья – был один рефрен всегда –  
Никогда, о, никогда!”

И за черной тенью зыбкой снова я слежу с улыбкой.  
 Кресло к птице, к бюсту, к двери повернув, – лицом туда, –  
 В мягкой ткани утопая, грезу с грезой сочетая,  
 Я о вестнике гадаю дней, ушедших без следа,  
 Что скрывает хмурый Ворон дней, ушедших без следа,  
 В этом хриплом: “Никогда”?”

Так гадая наудачу, я не спорил с птицей мрачной  
 (В блеске глаз ее упорных скрыта тайная беда).  
 В грезах голову я свесил на лиловый бархат кресел.  
 Сна и яви странной смесью лампа льет свой свет сюда.  
 Я с тоской Ленору вспомнил: не придет о н а сюда  
 Никогда, о, никогда!

Тихий звон – и сладким дымом из курильницы незримой,  
 Что колеблют серафимы, с высоты сойдя сюда,  
 Грудь наполнилась. Несчастный! Хочет небо – это ясно! –  
 Утолить огонь ужасный. Пей – забудешь все тогда!  
 Пей, о, пей забвенья сладость – и е е забудь тогда!  
 Каркнул Ворон: “Никогда!”

“О, пророк! О, вестник злобный! – птице ль, дьяволу ль  
 подобный! –  
 Ад послал тебя иль с бурей занесло дыханье льда?  
 Одинокий и мятежный, в доме ужасов нездешних  
 Мне скажи: есть ранам свежим исцеленье навсегда?  
 Будет, будет ли утешен грешный дух мой навсегда?”  
 Каркнул Ворон: “Никогда!”

“О, пророк! О, вестник злобный! – птице ль, дьяволу ль  
 подобный! –  
 Небом, что мы чтим с тобою, сердцем, что гнетет беда,  
 Я прошу – ответь: могила мне вернет ли образ милый,  
 Чтоб любовь соединила с н е й в объятых, как тогда, –  
 С н е й, которая Ленорой на земле звалась тогда?”  
 Каркнул Ворон: “Никогда!”

“Пусть же это заклинанье станет знаком расставанья!  
 Враг иль птица! Прочь отсюда – в Ночь и в Бурю навсегда!  
 Перья черные – приметку лжи коварно-мрачной этой  
 Унеси ты до рассвета! Прочь отсюда без следа!

Вынь свой клюв из раны сердца! Прочь отсюда без следа!”  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

Черный Ворон, странный видом, все сидит он, все сидит он,  
Не покинет бюст Паллады, словно слит с ним навсегда,  
И глаза его мерцают (так лишь демоны мечтают!).  
Лампа на пол тень роняет, тень его, что так густа.  
И душе моей из тени, тени злой, что так густа,  
Не подняться – никогда!



Михаил Зенкевич

Эдгар По

ВОРОН

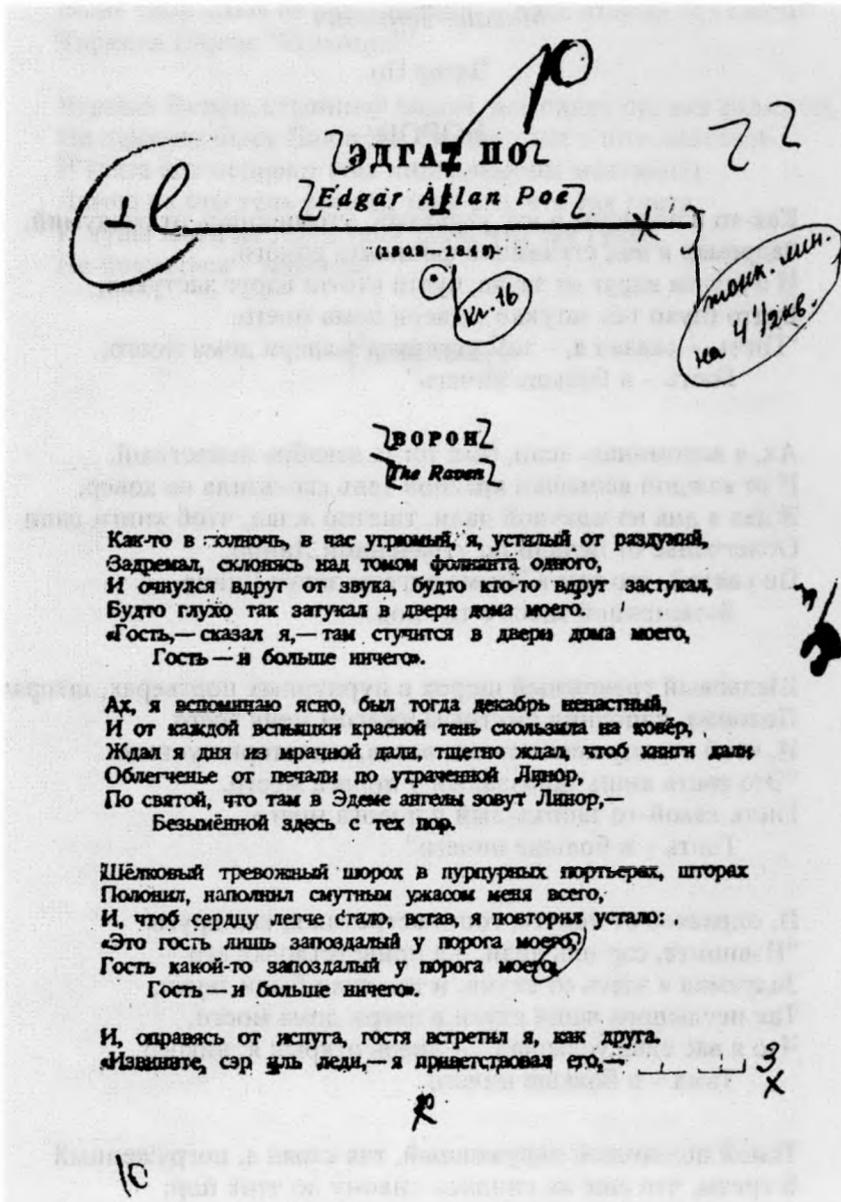
Как-то в полночь, в час угрюмый, утомившись от раздумий,  
Задремал я над страницей фолианта одного,  
И очнулся вдруг от звука, будто кто-то вдруг застукал,  
Будто глухо так затукал в двери дома моего.  
“Гость, – сказал я, – там стучится в двери дома моего,  
Гость – и больше ничего”.

Ах, я вспоминаю ясно, был тогда декабрь ненастный,  
И от каждой вспышки красной тень скользила на ковер,  
Ждал я дня из мрачной дали, тщетно ждал, чтоб книги дали  
Облегченье от печали по утраченной Линор,  
По святой, что там в Эдеме ангелы зовут Линор, –  
Безыменной здесь с тех пор.

Шелковый тревожный шорох в пурпурных портьерах, шторах  
Полонил, наполнил смутным ужасом меня всего,  
И, чтоб сердцу легче стало, встав, я повторил устало:  
“Это гость лишь запоздалый у порога моего,  
Гость какой-то запоздалый у порога моего,  
Гость – и больше ничего”.

И, оправясь от испуга, гостя встретил я, как друга.  
“Извините, сэр иль леди, – я приветствовал его, –  
Задремал я здесь от скуки, и так тихи были звуки,  
Так неслышны ваши стуки в двери дома моего,  
Что я вас едва услышал”, – дверь открыл я: никого,  
Тьма – и больше ничего.

Тьмой полночной окруженный, так стоял я, погруженный  
В грезы, что еще не снились никому до этих пор;  
Тщетно ждал я так, однако, тьма мне не давала знака,  
Слово лишь одно из мрака донеслось ко мне: “Линор!”  
Это я шепнул, и эхо прошептало мне: “Линор!”  
Прошептало, как укор.



М. Зенкевич. Корректурa текста "Ворона".  
"Из американских поэтов" (Москва, 1946)

В скорби жгучей о потере я захлопнул плотно двери  
И услышал стук такой же, но отчетливей того.  
“Это тот же стук недавний, – я сказал, – в окно за ставней,  
Ветер воет неспроста в ней у окошка моего,  
Это ветер стукнул ставней у окошка моего, –  
Ветер – больше ничего”.

Только приоткрыл я ставни – вышел Ворон стародавний,  
Шумно оправляя траур оперенья своего;  
Без поклона, важно, гордо, выступил он чинно, твердо;  
С видом леди или лорда у порога моего  
Над дверьми на бюст Паллады у порога моего  
Сел – и больше ничего.

И, очнувшись от печали, улыбнулся я вначале,  
Видя важность черной птицы, чопорный ее задор.  
Я сказал: “Твой вид задорен, твой хохол облезлый черен,  
О зловещий древний Ворон, там, где мрак Плутон простер,  
Как ты гордо назывался там, где мрак Плутон простер?”  
Каркнул Ворон: “Nevermore”.

Выкрик птицы неуклюжей на меня повеял стужей,  
Хоть ответ ее без смысла, невпопад, был явный вздор;  
Ведь должны все согласиться, вряд ли может так случиться,  
Чтобы в полночь села птица, вылетевши из-за штор,  
Вдруг на бюст над дверью села, вылетевши из-за штор,  
Птица с кличкой “Nevermore”.

Ворон же сидел на бюсте, словно этим словом грусти  
Душу всю свою излил он навсегда в ночной простор.  
Он сидел, свой клюв сомкнувши, ни пером не шелохнувши,  
И шепнул я вдруг вздохнувши: “Как друзья с недавних пор,  
Завтра он меня покинет, как надежды с этих пор”.  
Каркнул Ворон: “Nevermore!”

При ответе столь удачном вздрогнул я в затишье мрачном,  
И сказал я: “Несомненно, затвердил он с давних пор,  
Перенял он это слово от хозяина такого,  
Кто под гнетом рока злого слышал, словно приговор,  
Похоронный звон надежды и свой смертный приговор  
Слышал в этом “Nevermore”.

И с улыбкой, как вначале, я, очнувшись от печали,  
Кресло к Ворону подвинул, глядя на него в упор,  
Сел на бархате лиловом в размышлении суровом,  
Что хотел сказать тем словом Ворон, вещей с давних пор,  
Что пророчил мне угрюмо Ворон, вещей с давних пор,  
Хриплым карком: “Nevermore”.

Так, в полудремоте краткой, размышляя над загадкой,  
Чувствуя, как Ворон в сердце мне вонзал горящий взор,  
Тусклой люстрой освещенный, головою утомленной  
Я хотел уже склониться на подушку на узор,  
Ах, она здесь не склонится на подушку на узор  
Никогда, о, nevermore!

Мне казалось, что незримо заструились клубы дыма  
И ступили серафимы в фимиаме на ковер.  
Я воскликнул: “О несчастный, это Бог от муки страстной  
Шлет непентес, исцеленье от любви твоей к Линор!  
Пей непентес, пей забвенье и забудь свою Линор!”  
Каркнул Ворон: “Nevermore!”

Я воскликнул: “Ворон вещей! Птица ты иль дух зловещий!  
Дьявол ли тебя направил, буря ль из подземных нор  
Занесла тебя под крышу, где я древний Ужас слышу,  
Мне скажи, дано ль мне свыше там, у Галаадских гор,  
Обрести бальзам от муки, там, у Галаадских гор?”  
Каркнул Ворон: “Nevermore!”

Я воскликнул: “Ворон вещей! Птица ты иль дух зловещий,  
Если только Бог над нами свод небесный распростер,  
Мне скажи: душа, что бремя скорби здесь несет со всеми,  
Там обнимет ли в Эдеме лучезарную Линор –  
Ту святую, что в Эдеме ангелы зовут Линор?”  
Каркнул Ворон: “Nevermore!”

“Это знак, чтоб ты оставил дом мой, птица или дьявол! –  
Я, вскочив, воскликнул. – С бурей уносишь в ночной простор,  
Не оставив здесь, однако, черного пера, как знака  
Лжи, что ты принес из мрака! С бюста траурный убор  
Скинь и клюв твой вынь из сердца! Прочь лети в ночной  
простор!”  
Каркнул Ворон: “Nevermore!”

---

И сидит, сидит над дверью Ворон, оправляя перья,  
С бюста бледного Паллады не слетает с этих пор;  
Он глядит в недвижимом взлете, словно демон тьмы в дремоте,  
И под люстрой, в позолоте, на полу, он тень простер,  
И душой из этой тени не взлечу я с этих пор.  
Никогда, о, nevermore!



Павел Лыжин

Эдгар Аллэн По

## ВОРОН

Как-то полночью ненастной я над книгой старых дней,  
Книгой странной и неясной утомленно забывался,  
Головой слегка качая, сонной головой моей.  
Вдруг, безмолвье нарушая, стук, невнятный стук раздался.  
“Это гость, – сказал я тихо, – у порога моего;  
Гость и больше ничего”.

Был декабрь, еще поныне помню это. На полу  
Тени дров, истлев в камине, будто призраки дрожали.  
Ждал рассвета я понуро, погруженный в полумглу.  
Ждал я ту, что “там” Ленорой сонмы ангелов прозвали,  
Но не властью книги мудрой возвратить любви года...  
Все исчезло навсегда.

Штор пурпурных сонный лепет наводил лишь грусть и жуть;  
Непостижный, темный лепет, мне неведомый доселе,  
И, пытаясь сердца муку успокоить как-нибудь,  
Повторял я через силы, повторял я еле-еле:  
“Это, видно, гость стучится у порога моего;  
Гость и больше ничего”.

Ожидать не в силах доле, холодея и дрожа,  
Я собрал остатки воли, молвя тихо: “Извините,  
Умоляю, извините, господин иль госпожа;  
Я дремал и еле слышал, как тихонько вы стучите”.  
Дверь открыл я, и застыл я у порога моего:  
Тьма и больше ничего.

Полн тревоги и сомнений, полн неизречимых дум,  
Будто в царстве сновидений, ночи я ловил дыханье –  
То, чего постичь не смеет жалкий человеческий ум.  
Тихим шепотом<sup>1</sup>: “Ленора!” – я дрожа прервал молчанье.  
Мне ответом был: “Ленора!” – отзвук зова моего;  
Эхо – больше ничего.

Я к камину возвратился. Снова вспыхнула душа.  
Стук яснее повторился. “Эту тайну я откроею;  
За окном там кто-то бродит, – думал я едва дыша, –  
Лишь бы сердце тише билось... Эту тайну я откроею;  
За окном иль у порога, у порога моего  
Ветер – больше ничего”.

Я окно открыл широко, старой ставней загремел,  
И ко мне в мгновенье ока (что за ужас! что за диво!)  
Ворон, ворон дней минувших неожиданно влетел,  
С миной лорда или леди<sup>2</sup>. Без поклона, неучтиво  
Он вспорхнул на бюст Паллады (ясно видел я его),  
Сел – и больше ничего.

И с улыбкою печальной перед черной птицей сей:  
“Ты не трус, о, гость фатальный! О, облезлое создание!  
Не из царства ли Плутона залетел ты? – Так открой  
Мне теперь, о, призрак-ворон, благородное прозвание,  
Что ты носишь в царстве Ночи”, – я шепнул, потупя взор.  
Каркнул ворон: “Nevermore!”

Хоть в ответе птицы вещей смысла я не разгадал,  
Но эмблемою зловещей был смущен и озадачен;  
Кто из смертных, о, скажите, наяву хоть раз слышал,  
Как на бюсте каркал ворон – черен, и угрюм, и мрачен?  
Столь гнетущий призрак птичий кто видал до этих пор  
С жуткой кличкой “Nevermore”?

Лишь одно, одно лишь слово ворон с бюста прокричал  
И замолк угрюмо снова, дух смутив тоскою странной.  
Он сидел, пером не дрогнув, неподвижно и молчал.  
Я шепнул: “Друзья, надежды отлетели. Гость незванный<sup>3</sup>  
Отлетит, быть может, завтра вслед<sup>4</sup> за ними навсегда”.  
Каркнул ворон: “Никогда!”

Вздрыгнул я: «Иль это чары полуночи роковой?  
Видимо, хозяин старый сей залетной черной птицы,  
Сам гонимый темным Роком, сам снедаемый тоской,  
Научил ее рефрену! Все лишь гиль и небылицы!  
И рефрен тот лишь безумный, скучный, похоронный вздор:  
“Никогда” иль “Nevermore”».

С бархатной подушкой алой кресло к бюсту у дверей,  
 Бледный, до смерти усталый, пододвинул я украдкой,  
 Размышляя перед дряхлой, тощей, лысой птицей сей  
 С темным языком авгура. Иль под вещью загадкой  
 Горе новое таится, скрыта новая беда? –  
 “Nevermore” иль “Никогда”.

Так сидел я, размышляя в полуночной тишине,  
 Уж вопросом не пытая старой птицы той, чьи очи  
 Ярким пламенем зарделись, прожигая душу мне.  
 Тихо глядя бархат алый, я другие вспомнил ночи...  
 Но Она подушки этой, как в минувшие года,  
 Не коснется никогда!

А потом так дивно было: воздух будто задрожал,  
 Словно ангелы кадила чуть звенящие качали  
 И курили фимиамы. Я к душе своей воззвал<sup>5</sup>:  
 “О, вдыхай тимьян небесный! Позабудь юдоль печали  
 И утраченной Леноры неземной, лучистый взор!”  
 Каркнул ворон: “Nevermore!”

Полный вновь своей утраты, вскрикнул я: “Ответь, пророк,  
 Птица или бес проклятый! Там средь звезд, в лазурной дали,  
 Встретить ли мне Рок дозволит, беспощадный, темный Рок,  
 Ту, что ангелы на небе светлым нимбом увенчали?  
 Поцелую ль я Ленору, Рай обретши навсегда?”  
 Каркнул ворон: “Никогда!”

Я вскочил, вопя: “Убийца, птица или демон – прочь!  
 Вынь из сердца, кровопийца<sup>6</sup>, клюв сверлящий, клюв упорный!  
 О, покинь сей бюст Паллады; отлети в глухую ночь,  
 В царство мрачного Плутона! О, рассыпья<sup>7</sup>, призрак черный!  
 Сгинь средь берегов туманных, средь заклятых адских гор!”  
 Каркнул ворон: “Nevermore!”

Он не двинулся; безмолвно, будто в думы погружен,  
 До сих пор царит он, словно украшая бюст Паллады.  
 И при свете лампы бледной тень отбрасывает он;  
 Тень на землю, тень на душу, тень на бывшие отрады,  
 И душе, душе бессильной, как в минувшие года,  
 Не взлететь<sup>8</sup> уж никогда.

*Нина Воронель*

Эдгар Аллен По

ВОРОН

Окна сумраком повиты... Я, усталый и разбитый,  
Размышлял над позабытой мудростью старинных книг;  
Вдруг раздался слабый шорох, тени дрогнули на шторах,  
И на сумрачных узорах заметался светлый блик, –  
Будто кто-то очень робко постучался в этот миг,  
Постучался и затих.

Ах, я помню очень ясно: плыл в дожде декабрь ненастный,  
И пытался я напрасно задержать мгновений бег;  
Я со страхом ждал рассвета: в мудрых книгах нет ответа,  
Нет спасенья, нет забвенья, – беззащитен человек, –  
Нет мне счастья без Леноры, словно сотканной из света  
И потерянной навек.

Темных штор неясный шепот, шелестящий смутный ропот,  
Шепот, ропот торопливый дрожью комкал мыслей нить,  
И стараясь успокоить сердце, сжатое тоскою,  
Говорил я сам с собою: “Кто же это может быть?  
Это просто гость нежданный просит двери отворить, –  
Кто еще там может быть?”

Плед оставив на диване, дверь открыл я со словами:  
“Виноват я перед вами – дверь входная заперта,  
Но так тихо вы стучали, не поверил я вначале  
И подумал: – Гость? Едва ли. Просто ветра маята...”  
Но в глаза мне из-за двери заглянула темнота,  
Темнота и пустота.

Тихо-тихо в царстве ночи... Только дождь в листве бормочет,  
Только сердце все не хочет подчиниться тишине,  
Только сердцу нет покоя: сердце слушает с тоскою,  
Как холодною рукою дождь колотит по стене;  
Только я шепчу: “Ленора!”, только эхо вторит мне,  
Только эхо в тишине.

Я вернулся в сумрак странный, бледной свечкой осиянный,  
И опять мой гость незванный дробно застучал в окно...  
Снова дождь запел осенний, снова задрожали тени, –  
Хоть на несколько мгновений сердце замолчать должно:  
“Это ветер, просто ветер, дождь и ветер заодно, –  
Бьют крылом ко мне в окно!”

Я рывком отдернул штору: там, за капельным узором  
Величавый черный Ворон появился на окне.  
Не спросивши разрешенья, он влетел в мои владенья,  
Скомкал тени без стеснения, смазал блики на стене,  
Сел на бледный бюст Паллады, не сказав ни слова мне,  
Сел и замер в тишине.

Позабыв, что сердцу больно, я следил, смеясь невольно,  
Как мой гость самодовольно в дом ворвался без стыда;  
Я спросил: “Как величали вас в обители печали,  
Где блуждали вы ночами, прежде чем попасть сюда?  
Там, в великом Царстве Ночи, где покой и мрак всегда?”  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

Этот возглас непонятный, неуклюжий, но занятный,  
Канул, хриплый и невнятный, не оставив и следа...  
Как же мог я примириться с тем, что в дом влетела птица,  
Удивительная птица по прозванию “Никогда”,  
И сидит на бледном бюсте, где струится, как вода,  
Светлых бликов чехарда.

Странный гость мой замер снова, одиноко и сурово,  
Не добавил он ни слова, не сказал ни “Нет”, ни “Да”;  
Я вздохнул: “Когда-то прежде отворял я дверь Надежде,  
Ей пришлось со мной проститься, чтобы скрыться в Никуда...  
Завтра, птица, как Надежда, улетишь ты навсегда!”  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

Вздрогнул я, – что это значит? Он смеется или плачет?  
Он, коварный, не иначе, лишь затем влетел сюда,  
Чтоб дразнить меня со смехом, повторяя хриплым эхом  
Свой припев неумолимый, нестерпимый, как беда.  
Видно, от своих хозяев затвердил он без труда  
Стон печальный “Никогда!”

Нет, дразнить меня не мог он: так промок он, так продрог он...  
Стал бы он чужой тревогой упиваться без стыда?  
Был врагом он или другом? – Догорал в камине уголь...  
Я забился в дальний угол, словно ждал его суда:  
Что он хочет напророчить на грядущие года  
Хриплым стоном “Никогда!”?

Он молчанья не нарушил, но глядел мне прямо в душу,  
Он глядел мне прямо в душу, словно звал меня – куда?  
В ожидании ответа я следил, как в пляске света  
Тени мечутся в смятенье, исчезая без следа...  
Ах, а ей подушки этой, где трепещут искры света,  
Не коснуться никогда!

Вдруг, ночную тьму сметая, то ли взмыла птичья стая,  
То ли ангел, пролетая, в ночь закинул невода...  
“Ты мучитель! – закричал я. – Тешишься моей печалью!  
Чтоб терзать меня молчаньем, Бог послал тебя сюда!  
Сжался, дай забыть, не думать об ушедшей навсегда!”  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

“Кто ты? Птица или дьявол? Кто послал тебя, – лукавый?  
Гость зловещий, Ворон вещий, кто послал тебя сюда?  
Что ж, разрушь мой мир бессонный, мир, тоской опустошенный,  
Где звенит зловещим звоном беспощадная беда,  
Но скажи, я умоляю! – в жизни есть забвенье, да?”  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

“Птица-демон, птица-небыль! Заклинаю светлым небом,  
Светлым раем заклинаю! Всем святым, что Бог нам дал,  
Отвечай, я жду ответа: там, вдали от мира где-то,  
С нею, сотканной из света, ждать ли встречи хоть тогда,  
Хоть тогда, когда прервется дней унылых череда?”  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

“Хватит! Замолчи! Не надо! Уходи, исчадь ада,  
В мрак, где не дарит отрадой ни единая звезда!  
Уходи своей дорогой, не терзай пустой тревогой:  
Слишком мало, слишком много ты надежд принес сюда.  
Вырви клюв из раны сердца и исчезни навсегда!”  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

Никогда не улетит он, все сидит он, все сидит он,  
Словно сумраком повитый, там, где дремлет темнота...  
Только бледный свет струится, тень тревожно шевелится,  
Дремлет птица, свет струится, как прозрачная вода...  
И душе моей измятой, брошенной на половицы,  
Не подняться, не подняться,  
Не подняться никогда!<sup>1</sup>



*Василий Бетаки*

Эдгар Аллан По

ВОРОН

Мрачной полночью бессонной, беспредельно утомленный,  
В книги древние вникал я и, стремясь постичь их суть,  
Над старинным странным томом задремал, и вдруг сквозь дрему  
Стук нежданный в двери дома мне почудился чуть-чуть.  
“Это кто-то, – прошептал я, – хочет в гости заглянуть,  
Просто в гости кто-нибудь!”

Так отчетливо я помню – был декабрь, глухой и темный,  
И камин не смел в лицо мне алым отсветом сверкнуть,  
Я с тревогой ждал рассвета: в книгах не было ответа,  
Как на свете жить без света той, кого уж не вернуть,  
Без Линор, чье имя мог бы только ангел мне шепнуть  
В небесах когда-нибудь.

Шелковое колыханье, шторы пурпурной шуршанье  
Страх внушало, сердце сжало, и, чтоб страх с души стряхнуть,  
Стук в груди едва умеря, повторял я, сам не веря:  
Кто-то там стучится в двери, хочет в гости заглянуть,  
Поздно так стучится в двери, видно, хочет заглянуть  
Просто в гости кто-нибудь.

Молча вслушавшись в молчанье, я сказал без колебанья:  
“Леди или сэр, простите, но случилось мне вздремнуть,  
Не расслышал я вначале, так вы тихо постучали,  
Так вы робко постучали...” И решился я взглянуть,  
Распахнул пошире двери, чтобы выйти и взглянуть, –  
Тьма, – и хоть бы кто-нибудь!

Я стоял, во мрак вперяясь, грезам странным предаваясь,  
Так мечтать наш смертный разум никогда не мог дерзнуть,  
А немая ночь молчала, тишина не отвечала,  
Только слово прозвучало – кто мне мог его шепнуть?  
Я сказал “Линор” – и эхо мне ответ могло шепнуть...  
Эхо – или кто-нибудь?

Я в смятенье оглянулся, дверь закрыл и в дом вернулся,  
Стук неясный повторился, но теперь ясней чуть-чуть.  
И сказал себе тогда я: “А, теперь я понимаю:  
Это ветер, налетая, хочет ставни распахнуть,  
Ну конечно, это ветер хочет ставни распахнуть...  
Ветер – или кто-нибудь?”

Но едва окно открыл я, – вдруг, расправив гордо крылья,  
Перья черные взъероша и выпячивая грудь,  
Шагом вышел из-за штор он, с видом лорда древний ворон,  
И, наверно, счел за вздор он в знак приветствия кивнуть,  
Он взлетел на бюст Паллады, сел и мне забыл кивнуть,  
Сел – и хоть бы что-нибудь!

В перья черные разряжен, так он мрачен был и важен!  
Я невольно улыбнулся, хоть тоска сжимала грудь:  
“Право, ты невзрачен с виду, но не дашь себя в обиду,  
Древний ворон из Аида, совершивший мрачный путь.  
Ты скажи мне, как ты звался там, откуда держишь путь?”  
Каркнул ворон: “Не вернуть!”

Я не мог не удивиться, что услышал вдруг от птицы  
Человеческое слово, хоть не понял, в чем тут суть,  
Но поверят все, пожалуй, что обычного тут мало:  
Где, когда еще бывало, кто слышал когда-нибудь,  
Чтобы в комнате над дверью ворон сел когда-нибудь,  
Ворон с кличкой “Не вернуть”?

Словно душу в это слово всю вложив, он замер снова,  
Чтоб опять молчать сурово и пером не шелохнуть.  
“Где друзья? – пробормотал я. – И надежды растерял я,  
Только он, кого не звал я, мне всю ночь терзает грудь...  
Завтра он в Аид вернется, и покой вернется в грудь...”  
Вдруг он каркнул: “Не вернуть!”

Вздрыгнул я от звуков этих, – так удачно он ответил,  
Я подумал: «Несомненно, он слышал когда-нибудь  
Слово это слишком часто, повторял его всечасно  
За хозяином несчастным, что не мог и глаз сомкнуть,  
Чьей последней, горькой песней, воплотившей жизни суть,  
Стало слово “Не вернуть!”»

И в упор на птицу глядя, кресло к двери и к Палладе  
Я придвинул, улыбнувшись, хоть тоска сжимала грудь,  
Сел, раздумывая снова, что же значит это слово  
И на что он так сурово мне пытался намекнуть.  
Древний, тощий, темный ворон мне пытался намекнуть,  
Грозно каркнув: “Не вернуть!”

Так сидел я, размышляя, тишины не нарушая,  
Чувствуя, как злобным взором ворон мне пронзает грудь,  
И на бархат однотонный, слабым светом озаренный,  
Головою утомленной я склонился, чтоб уснуть...  
Но ее, что так любила здесь, на бархате, уснуть,  
Никогда уж не вернуть!

Вдруг – как звон шагов по плитам на полу, ковром покрытом!  
Словно в славе фимиама серафимы держат путь!  
“Бог, – вскричал я в иступленье, – шлет от страсти избавленье!  
Пей, о, пей Бальзам Забвенья – и покой вернется в грудь!  
Пей, забудь Линор навеки – и покой вернется в грудь!”  
Каркнул ворон: “Не вернуть!”

“О вещун! Молю – хоть слово! Птица ужаса ночного!  
Буря ли тебя загнала, дьявол ли решил швырнуть  
В скорбный мир моей пустыни, в дом, где ужас правит ныне, –  
В Галааде, близ Святыни, есть бальзам, чтобы заснуть?  
Как вернуть покой, скажи мне, чтобы, все забыв, заснуть?”  
Каркнул ворон: “Не вернуть!”

“О вещун! – вскричал я снова, – птица ужаса ночного!  
Заклинаю небом, Богом! Крестный свой окончив путь,  
Сброшу ли с души я бремя? Отвечай, придет ли время,  
И любимую в Эдеме встречу ль я когда-нибудь?  
Вновь вернуть ее в объятия суждено ль когда-нибудь?”  
Каркнул ворон: “Не вернуть!”

“Слушай, адское созданье! Это слово – знак прощанья!  
Вынь из сердца клюв проклятый! В бурю и во мрак – твой путь!  
Не роняй пера у двери, лжи твоей я не поверю!  
Не хочю, чтоб здесь над дверью сел ты вновь когда-нибудь!  
Одиночество бывшее дай вернуть когда-нибудь!”  
Каркнул ворон: “Не вернуть!”

И не вздрогнет, не взлетит он, все сидит он, все сидит он,  
Словно демон в дреме мрачной, взгляд навек вонзив мне в грудь,  
Свет от лампы вниз струится, тень от ворона ложится,  
И в тени зловещей птицы суждено душе тонуть...  
Никогда из мрака душу, осужденную тонуть,  
    Не вернуть, о, не вернуть!



*Михаил Донской*

Эдгар По

## ВОРОН

Раз в тоскливый час полночный я искал основы прочной  
Для своих мечтаний – в дебрях философского труда.  
Истомлен пустой работой, я поник, сморен дремотой,  
Вдруг – негромко стукнул кто-то. Словно стукнул в дверь...

Да, да!

“Верно, гость, – пробормотал я, – гость стучится в дверь. Да, да!  
Гость пожаловал сюда”.

Помню я ту ночь донине, ночь декабрьской мглы и стыни, –  
Тлели головни в камине, вспыхивая иногда...  
Я с томленьем ждал рассвета; в книгах не было ответа,  
Чем тоска смирится эта об ушедшей навсегда,  
Что звалась Линор, теперь же – в сонме звездном навсегда  
Безымянная звезда.

Шорох шелковой портьеры напугал меня без меры:  
Смяла, сжала дух мой бедный страхов алчная орда.  
Но вселяет бодрость – слово. Встал я, повторяя снова:  
“Это гость, – так что ж такого, если гость пришел сюда?  
Постучали, – что ж такого? Гость пожаловал сюда.  
Запоздалый гость. Да, да!”

Нет, бояться недостойно. И отчетливо, спокойно  
“Сэр, – сказал я, – или мэдем, я краснею от стыда:  
Так вы тихо постучали, – погружен в свои печали,  
Не расслышал я вначале. Рад, коль есть во мне нужда”.  
Распахнул я дверь: “Войдите, если есть во мне нужда.  
Милости прошу сюда”.

Никого, лишь тьма ночная! Грозный ужас отгоняя,  
Я стоял; в мозгу сменялась странных мыслей череда.  
Тщетно из глухого мрака ждал я отклика иль знака.  
Я шепнул: “Линор!” – однако зов мой канул в никуда,  
Дальним эхом повторенный, зов мой канул в никуда.  
О Линор, моя звезда!

Двери запер я надежно, но душа была тревожна.  
Вдруг еще раз постучали, явственнее, чем тогда.  
Я сказал: “Все ясно стало: ставни... Их порывом шквала,  
Видимо, с крючка сорвало, – поправимая беда.  
Ставни хлопают и только, – поправимая беда.  
Ветер пошутил – ну да!”

Только я наружу глянул, как в окошко Ворон прынул,  
Древний Ворон – видно, прожил он несчетные года.  
Взмыл на книжный шкаф он плавно и расселся там державно,  
Не испытывая явно ни смущенья, ни стыда,  
Там стоявший бюст Минервы оседлал он без стыда,  
Словно так сидел всегда.

Я не мог не удивиться: эта траурная птица  
Так была невозмутима, так напыщенно-горда.  
Я сказал: “Признаться надо, облик твой не тешит взгляда;  
Может быть, веленьем ада занесло тебя сюда?  
Как ты звался там, откуда занесло тебя сюда?”  
Ворон каркнул: “Никогда!”

Усмехнулся я... Вот ново: птица выкрикнула слово;  
Пусть в нем смысла и немного, попросту белиберда,  
Случай был как будто первый, – знаете ль иной пример вы,  
Чтоб на голову Минервы взгромоздилась без стыда  
Птица или тварь другая и в лицо вам без стыда  
Выкрикнула: “Никогда!”

Произнесши это слово, черный Ворон замер снова,  
Как бы удовлетворенный завершением труда.  
Я шепнул: “Нет в мире этом той, с кем связан я обетом,  
Я один. И гость с рассветом улетит – бог весть куда,  
Он, как все мои надежды, улетит бог весть куда”.  
Ворон каркнул: “Никогда!”

Изумил пришелец мрачный репликой меня удачной.  
Но ведь птицы повторяют, что твердят их господа.  
Я промолвил: «Твой хозяин, видно, горем был измаян  
И ответ твой не случаен: в нем та, прежняя, беда.  
Может быть, его терзала неизбывная беда  
И твердил он: “Никогда!”»

Кресло я придвинул ближе: был занятен гость бесстыжий,  
Страшный Ворон, что на свете жил несчетные года.  
И, дивясь его повадкам, предавался я догадкам, –  
Что таится в слове кратком, принесенном им сюда,  
Есть ли смысл потусторонний в принесенном им сюда  
Хриплом крике “Никогда!”?

Я сидел, молчаньем скован, взглядом птицы околдован,  
Чудилась мне в этом взгляде негасимая вражда.  
Средь привычного уюта я покоился, но смута  
В мыслях властвовала люто... Все, все было, как всегда,  
Лишь ее, что вечерами в кресле нежилась всегда,  
Здесь не будет никогда!

Вдруг незримый дым кадильный мозг окутал мой бессильный, –  
Что там – хоры серафимов или облаков гряда?  
Я вскричал: “Пойми, несчастный! Этот знак прямой и ясный –  
Указал Господь всевластный, что всему своя чреда:  
Потерпи, придет забвенье, ведь всему своя чреда”.  
Ворон каркнул: “Никогда!”

“Птица ль ты, вещун постылый, иль слуга нечистой силы, –  
Молвил я, – заброшен бурей или дьяволом сюда?  
Отвечай: от мук спасенье обрету ли в некий день я,  
В душу хлынет ли забвенье, словно мертвая вода,  
И затянет рану сердца, словно мертвая вода?”  
Ворон каркнул: “Никогда!”

“Птица ль ты, вещун постылый, иль слуга нечистой силы,  
Заклинаю небом, адом, часом Страшного суда, –  
Что ты видишь в днях грядущих: встретишь с ней я в райских  
кущах  
В миг, когда среди живущих кончится моя страда?  
Встречишь ли, когда земная кончится моя страда?”  
Ворон каркнул: “Никогда!”

Встал я: “Демон ты иль птица, но пора нам распротиться.  
Тварь бесстыдная и злая, состраданию ты чужда.  
Я тебя, пророка злого, своего лишаю крова,  
Пусть один я буду снова, – прочь, исчезни без следа!  
Вынь свой клюв из раны сердца, сгинь навеки без следа!”  
Ворон каркнул: “Никогда!”

И, венчая шкаф мой книжный, неподвижный, неподвижный,  
С изваяния Минервы не слетая никуда,  
Восседает Ворон черный, несменяемый дозорный,  
Давит взор его упорный, давит, будто глыба льда.  
И мой дух оцепенелый из-под мертвой глыбы льда  
    Не восстанет никогда.



*Владимир Саришвили*

ВОРОН [I]

(из Э. По)

Било полночь мерным боем надо мною, над изгоем,  
С книгой странной я затеял никому не нужный спор  
И безмолвно препирался. Вдруг негромкий стук раздался –  
Это поздний гость стучался стуком тихим, как укор,  
Гость – и только. Гость – и только. Стук негромкий, как укор.  
Гость – не друг, не враг, не вор.

Память все запечатлела – за окном метель ревела,  
Полыхали угли, точно адский свадебный убор.  
Я желал, чтоб ночь минула, и заря вдали блеснула,  
Ветром утренним задуло пламя скорби по Линор.  
В мудрых книгах нет ответа – где теперь искать Линор,  
Чей погас навеки взор.

Шелест шелковой портьеры взволновал меня без меры,  
И ударил в сердце ужас, как по ясеню топор,  
Сердце гулко сотрясалось, в нем, как эхо, повторялось,  
Как в зеркале отражалось: “Это гость пришел на двор,  
Ко двору, придется, верно, а пока пришел на двор  
Гость – не друг, не враг, не вор”.

Укрепившись в этой вере, бормотал я, идя к двери:  
“Бога ради, извините слух мой, леди или сёр<sup>1</sup>,  
Оправляясь от печали, не расслышал я вначале –  
Так легонько Вы стучали...” Распахнул я дверь на двор,  
Вечным холодом окован занесенный снегом двор,  
Темен, пуст ночной простор.

И стоял я на пороге, изумленный, одинокий,  
Не отваживался смертный грезить так до этих пор...  
Вопрошал я тьму напрасно с непонятым постоянством,  
Ход гармонии пространства нарушал мой стон: “Линор”...  
И с небес кудрявый ангел мне в ответ шепнул: “Линор”,  
Будто выстрелил в упор.

Ветер взвыл и чуть не лопнул, двери я в сердцах захлопнул,  
Но, к несчастью, вдруг услышал стука прежнего повтор.  
“Успокойся, друг мой давний, сердце, не желай вреда мне –  
Это со скрипучей ставней ветер начал разговор,  
Только ставня непрístupна – бесполезен разговор”.  
Тут взметнулись волны штор.

И без жеста и без знака Ворон выступил из мрака  
Так величественно, точно светский щеголь и позер.  
Это гость – не друг, не вор он, а всего лишь древний Ворон.  
Сеет смуту, сеет мор он, жнет разлуку и раздор.  
Он вспорхнул на бюст Паллады, сел там, черен, как раздор,  
Мой незванный визитер.

Встрепенулся дух и разум, но испуг рассеять разом  
Удалось надменной птице, прилетевшей из-под гор,  
Из-под гор, где с века Оно, во владениях Плутона,  
Кроме мрака, нет закона, где бушует мрачный бор.  
Что же значит имя “Ворон” в тех краях, где мрачный бор?  
Молвил Ворон: “Нэвермор”.

Что же, сей ответ прекрасен, хоть, увы, не очень ясен –  
Так на сцене отвечает незадачливый партнер.  
Страшен в час туманной грусти, тихой, точно Коцит в устье,  
На холодном белом бюсте духов злых парламентар,  
Черный Ворон – из-под гор он духов злых парламентар  
По прозванию “Нэвермор”.

Он сидит на изваянье, всем надеждам, всем желаньям  
Хриплым окриком готовый дать решительный отпор.  
“Что ж, побудь со мной, дружище, все покинули жилище,  
Вот и ты уйдешь, как тыщи уходили до сих пор.  
Улетишь ты, как надежды улетали до сих пор”.  
Молвил Ворон: “Нэвермор”.

Верно, ты ответил верно, но испуга ток по нервам  
Пробежал. Какой хозяин, обреченный на затвор,  
Подсказал тебе, поведай, этот смутный возглас бреда,  
Может быть, со смертью это похоронный договор,  
Может, с нею обреченный заключает договор  
Безнадежным “Нэвермор”?

## Ворон (из Э. Лео)

Было полног<sup>о</sup> мерным боем надомною, над изгоем,  
 С книгой странной и затеял никому н<sup>е</sup> нуж<sup>ный</sup>  
 И безмолвно препирался. Вдруг негромкий стук<sup>спор,</sup>  
 Это поздний гость стужался стуком тихим, как укор,<sup>раздался-</sup>  
 5 Гость - и только. Гость - и только. Стук негромкий,  
 как укор.  
 Гость - не друг, не враг, не вор.

Память всё запечатлела - за окном метель ревела;  
 Толпились угли, тог<sup>мо</sup> адский свадебный убор,  
 Я желал, чтоб ночь минула, и зари вдали блесну-  
 ла,  
 10 Ветром утренним задуло пламя скорби по Линор  
 В мудрых книгах нет ответа - где теперь ис-  
 кать Линор,  
 Сей погас навеки взор.  
 Шепест пурпурной портюры взволновал меня  
 без мерк,  
 И ударил в сердце ужас, как по ясеню-топор.  
 15 Сердце гулко сотрясалось - в нём, как эхо,  
 повторялось  
 Как в зеркале отражалось - „это гость при-  
 шёл на двор.“

В. Сарийвили. Беловой автограф перевода “Ворона” (1984 г.).  
Фрагмент

Ложь светилась в хищных глазках, и видений свистопляска  
 Пронеслась в больном сознание табуном во весь опор,  
 И сидел мой гость злорадный, неуклюжий и нескладный,  
 И, как видно, в путь обратный не собрался до сих пор.  
 Я сидел, гадая тщетно, и гадаю до сих пор:  
 Что же значит “Нэвермор”?

Взора дьявольская сила грудь мою насквозь пронзила  
И с души сорвала грубо дней былых воздушный флер,  
Я вздохнул, укрылся пледом, разморенный слабым светом,  
Предоставив новым бедам надо мною слиться в хор.  
Ей, в раю, вовек не слышать этот сумеречный хор,  
Не услышать – Нэвермор.

И внезапно все застыло – лишь незримый дым кадила  
Предо мною плыл, сплетаясь в удивительный узор.  
То небесный Вседержитель, душ измученных спаситель  
Посылал в мою обитель чашу скорби по Линор.  
Осушить бы эту чашу и забыть навек Линор...  
Молвил Ворон: “Нэвермор”.

О, надменный адский житель, кто ты – демон-искуситель,  
Глас грядущего иль просто бестолковый горлодер –  
Над любовью ты не властен, я отвергнут, я несчастен,  
Дай испить бальзам от страсти по утраченной Линор,  
Нареченной в райских кущах серафимами “Линор”.  
Молвил Ворон: “Нэвермор”.

Будь ты злобный адский житель, будь ты демон-искуситель,  
Но над нами Божья воля, вечный голубой шатер,  
Я молю тебя ответить – суждено ль когда-то встретить  
Мне на том, на лучшем свете, лучезарную Линор,  
Заклучу ли я в объятия лучезарную Линор?  
Молвил Ворон: “Нэвермор”.

Ты жесток и беспощаден, будь же проклят, будь неладен,  
Улетай в края Плутона, где бушует мрачный бор.  
Черный холод оперенья, что лежит на шторах тенью,  
Пусть исчезнет по велению моему с угрюмых штор,  
Вынь кровавый клюв из сердца, улетай в ночной простор.  
Молвил Ворон: “Нэвермор”.

За окном уже светает – он сидит – не улетает,  
День декабрьский растает, снова ночь придет на двор,  
Ворон бюста не покинет, верный мраморной Афине,  
Тень, холодная, как иней, ниспадает на ковер.  
Ворон, черный победитель, неподвижный дирижер,  
Вечный Ворон – Нэвермор!

*Николай Голь*

Эдгар Аллан По

## ВОРОН

Это было мрачной ночью; сны являлись мне воочью,  
В смутном книжном многострочье мысль блуждала тяжело.  
Над томами я склонялся, в них постигнуть суть пытался,  
Вдруг как будто постучался кто-то в темное стекло...  
“Это путник, – прошептал я, – мне в оконное стекло  
Постучал – и все прошло”.

Помню этот час, как ныне: мир дрожал в декабрьской стыни,  
Умирал огонь в камине... О, скорей бы рассвело!  
Поверял я книгам горе по утерянной Леноре –  
Это имя в райском хоре жизнь вторую обрело,  
Осчастливленное небо это имя обрело,  
А от нас оно ушло.

И под шорохи гардины в сердце множились картины,  
Где сплеталось воедино грез несметное число.  
Чтоб избавиться от дрожи, я твердил одно и то же:  
“Что же страшного? Прохожий постучал слегка в стекло,  
Гость какой-нибудь захожий постучал, идя<sup>1</sup>, в стекло,  
Постучал – и все прошло”.

Так прогнав свою тревогу, я сказал: “Вздремнул немного,  
Извините, ради бога, наваждение нашло.  
Вы так тихо постучали, что подумал я вначале –  
Не снега ли, не ветра ли застучали о стекло?  
Я подумал: звук случайный, вроде ветра о стекло,  
Отшумел – и все прошло”.

Дверь открыл и на ступени вышел я – лишь тьма и тени.  
В сердце скопище видений умножалось и росло,  
И, хоть все кругом молчало, дважды имя прозвучало –  
Это я спросил: “Ленора?” (так вздыхают тяжело),  
И назад печальным эхом, вдруг вздохнувшим тяжело,  
Имя вновь ко мне пришло.

И прикрыл я дверь несмело. Как в огне, душа горела.  
Вдруг от стука загудело вновь оконное стекло.  
Значит, это не случайно! Кто там: друг иль недруг тайный?  
Жить под гнетом этой тайны сердце больше не могло.  
Я сказал: “Пора увидеть, что б таиться там могло,  
Время, – молвил я, – пришло”.

И тогда окно открыл я, и в окне, расправив крылья,  
Показался черный ворон – что вас, сударь, привело? –  
И на статую Паллады взмыл он, точно так и надо,  
Черный, сед, вонзая когти в мрамор, в белое чело;  
И пока взлетал он с пола изваянью на чело,  
И минуты не прошло.

Кто бы мог не удивиться? Был он важен, как патриций.  
Все меня в спесивой птице в изумленье привело.  
Я спросил, забыв печали: “Как тебя в Аиде звали,  
В царстве ночи, где оставил ты гнездо – или дупло?  
Как тебя в Аиде кличут, чтоб оставил ты дупло?”  
Ворон каркнул: “Все прошло!”

Странно! Гость мой кривоносый словно понял смысл вопроса.  
Вот ведь как: сперва без спроса залетел ко мне в тепло,  
А теперь дает ответы (пусть случайно, суть не это),  
В перья черные одетый, сев богине на чело;  
Кто видал, чтоб сел богине на высокое чело  
Тот, чье имя “Все прошло”?

Он сказал – и смолк сурово, словно сказанное слово  
Было сутью и основой, тайну тайн произнесло,  
Сам же, словно изваянье, он застыл в глухом молчанье,  
И спросил я: “Где мечтанья, расцветавшие светло?  
Ты и сам, как все, покинешь дом мой – лишь бы рассветло!”  
Ворон каркнул: “Все прошло!”

Как же я не понял сразу, что твердит от раза к разу  
Он одну лишь эту фразу – то, что в плоть его вошло, –  
Оттого, что жил он прежде в черно-траурной одежде  
Там, где места нет надежде (одеянье к месту шло!)  
И хозяину быломu лишь одно на память шло:  
“Все прошло, прошло, прошло!”

И не то, чтоб стал я весел, – к гостю я привстал из кресел  
(Он на статуе, как прежде, громоздился тяжело):  
«Темной вечности ровесник, злой ты или добрый вестник?  
Что за вести мне, кудесник, изречение принесло –  
Неуклюжий, тощий, вещей, что за вести принесло  
    Это – дважды – “все прошло”»?

Мысли полнились разладом, и застыл я с гостем рядом.  
Я молчал. Горящим взглядом душу мне насквозь прожгло.  
Тайна мне уснуть мешала, хоть склонился я устало  
На подушки, как склоняла и она порой чело...  
Никогда здесь, как бывало, больше милое чело  
    Не склонится – все прошло.

Мнилось: скрытое кадило серафимы белокрыло  
Раскачали так, что было все от ладана бело,  
И вскричал я в озаренье: “О несчастный! Провиденье  
В пень ангелов забвенье всем печалям принесло,  
От печали по Леноре избавленье принесло!”  
    Ворон каркнул: “Все прошло!”

“О пророк! – спросил его я, – послан будь хоть сатанюю,  
Кто б ни дал тебе, изгою, колдовское ремесло,  
Мне, всеведущий, ответствуй: есть ли в скорбном мире средство,  
Чтоб избавиться от бедствий, чтоб забвенье снизошло?  
Где бальзам из Галаада, чтоб забвенье снизошло?”  
    Ворон каркнул: “Все прошло!”

“О пророк! – призвал его я. – Будь ты даже сатанюю,  
Если что-нибудь святое живо в нас всему назло, –  
Отвечай: узрю ли скоро образ умершей Леноры?  
Может, там, в Эдеме, взору он откроется светло,  
В звуках ангельского хора он придет ко мне светло?”  
    Ворон каркнул: “Все прошло!”

“Хватит! Птица или бес ты – для тебя здесь нету места! –  
Я вскричал. – В Аид спускайся, вечно черное жерло!  
Улетай! Лишь так, наверно, мир избавится от скверны,  
Хватит этой лжи безмерной, зла, рождающего зло!  
Перестань когтить мне сердце, глядя сумрачно и зло!”  
    Ворон каркнул: “Все прошло!”

Вечно клювом перья глядя, вечно адским взором глядя,  
Когти мраморной Палладе навсегда вонзив в чело,  
Он застыл, и тень ложится, и душе не возродиться  
В черной тени мрачной птицы, черной, как ее крыло;  
И душе из тени – черной, как простертое крыло,  
    Не воспрянуть... Все прошло!



*Виктор Топоров*

Эдгар Аллан По

БОРОН

В час, когда, клонясь все ниже к тайным свиткам чернокнижья,  
Понял я, что их не вижу и все ближе сонный мор, –  
Вдруг почудилось, что кто-то отворил во тьме ворота,  
Притворил во тьме ворота и прошел ко мне во двор.  
“Гость, – решил я сквозь дремоту, – запоздалый визитер,  
Неуместный разговор!”

Помню: дни тогда скользили на декабрьском льду к могиле,  
Тени тления чертили в спальне призрачный узор.  
Избавленья от печали чаял я в рассветной дали,  
Книги только растравляли тризну грусти о Линор.  
Ангелы ее прозвали – деву дивную – Линор:  
Слово словно уговор.

Шелест шелковый глубинный охватил в окне гардины –  
И открылись мне картины бездн, безвестных до сих пор, –  
И само сердцебиенье подсказало объясненье  
Бесконечного смятенья – запоздалый визитер.  
Однозначно извиненье – запоздалый визитер.  
Гость – и кончен разговор!

Я воскликнул: “Я не знаю, кто такой иль кто такая,  
О себе не объявляя, в тишине вошли во двор.  
Я расслышал сквозь дремоту: то ли скрипнули ворота,  
То ли, вправду, в гости кто-то – дама или визитер!”  
Дверь во двор открыл я: кто ты, запоздалый визитер?  
Тьма – и кончен разговор!

Самому себе не веря, замер я у темной двери,  
Словно все мои потери возвратил во мраке взор. –  
Но ни путника, ни чуда: только ночь одна повсюду –  
И молчание, покуда не шепнул я вдаль: Линор?  
И ответило оттуда эхо тихое: Линор...  
И окончен разговор.

Вновь зарывшись в книжный ворох, хоть душа была, как порох,  
Я расслышал шорох в шторах – тяжелей, чем до сих пор.  
И сказал я: “Не иначе кто-то есть во тьме незрячей –  
И стучится наудачу со двора в оконный створ”.  
Я взглянул, волнение пряча: кто стучит в оконный створ?  
Вихрь – и кончен разговор.

Пустота в раскрытых ставнях; только тьма, сплошная тьма в них;  
Но – ровесник стародавних (пресвятых!) небес и гор –  
Ворон, черен и безвремен, как сама ночная темень,  
Вдруг восстал в дверях – надменен, как державный визитер.  
На плечо к Палладе, в тень, он, у дверей в полночный двор,  
Сел – и кончен разговор.

Древа черного чернее, гость казался тем смешнее,  
Чем серьезней и важнее был его зловещий взор.  
“Ты истерзан, гость неожиданный, словно в схватке ураганной,  
Словно в сече окаянной над водой ночных озер.  
Как зовут тебя, не званный с берега мертвенных озер?”  
Каркнул Ворон: “Приговор!”

Человеческое слово прозвучало бестолково,  
Но загадочно и ново... Ведь никто до этих пор  
Не рассказывал о птице, что в окно тебе стучится –  
И на статую садится у дверей в полночный двор,  
Величаво громоздится, как державный визитер,  
И грозит: приговор!

Понапрасну ждал я новых слов, настолько же суровых, –  
Красноречье – как в оковах... Всю угрозу, весь напор  
Ворон вкладывал в звучанье клички или прорицанья;  
И сказал я, как в тумане: “Пусть безжизненный простор.  
Отлетят и упованья – безнадежно пуст простор”.  
Каркнул Ворон: “Приговор!”

Прямо в точку било это повторение ответа –  
И решил я: Ворон где-то подхватил чужой повтор,  
А его Хозяин прежний жил, видать, во тьме кромешной  
И твердил все безнадежней, все отчаянней укор, –  
Повторял он все прилежней, словно вызов и укор,  
Это слово – приговор.

Все же гость был тем смешнее, чем ответ его точнее, –  
И возвел я на злодея безмятежно ясный взор,  
Поневоле размышляя, что за присказка такая,  
Что за тайна роковая, что за притча, что за вздор,  
Что за истина седая, или сказка, или вздор  
В злобном карке: приговор!

Как во храме, – в фимиаме тайна реяла над нами,  
И горящими очами он разжег во мне костер. –  
И в огне воспоминаний я метался на диване:  
Там, где каждый лоскут ткани, каждый выцветший узор  
Помнит прошлые свиданья, каждый выцветший узор  
Подкрепляет приговор.

Воздух в комнате все гуще, тьма безмолвья – все гнетущей,  
Словно кто-то всемогущий длань тяжелую простер.  
“Тварь, – вскричал я, – неужели нет предела на пределе  
Мук, неслыханных доселе, нет забвения Линор?  
Нет ни срока, ни похмелья тризне грусти о Линор?”  
Каркнул Ворон: “Приговор!”

“Волхв! – я крикнул. – Прорицатель! Видно, дьявол – твой  
создатель!  
Но, безжалостный Каратель, мне понятен твой укор.  
Укрепи мое прозреньё – или просто подозреньё, –  
Подтверди, что нет спасенья в царстве мертвенных озер, –  
Ни на небе, ни в геенне, ни среди ночных озер!”  
Каркнул Ворон: “Приговор!”

“Волхв! – я крикнул. – Прорицатель! Хоть сам дьявол твой  
создатель,  
Но слышал и ты, приятель, про божественный шатер.  
Там, в раю, моя святая, там, в цветущих кушах рая. –  
Неужели никогда я не увижу вновь Линор?  
Никогда не повстречаю деву дивную – Линор?”  
Каркнул Ворон: “Приговор!”

“Нечисть! – выдохнул я. – Нежить! Хватит душу мне корезить!  
За окошком стало брезжить – и проваливай во двор!  
С беломраморного трона – прочь, в пучину Флегетона!  
Одиночеством клейменный, не желаю слушать вздор!  
Или в сердце мне вонзенный клюв не вынешь с этих пор?”  
Каркнул Ворон: “Приговор!”

Там, где сел, где дверь во двор, – он все сидит, державный Ворон,  
Все сидит он, зол и черен, и горит зловещий взор.  
И печальные виденья чертят в доме тени тленья,  
Как сгоревшие поленья, выткав призрачный узор, –  
Как бессильные моленья, выткав призрачный узор.  
Нет спасенья – приговор!



*Владимир Саришвили*

Эдгар Аллан По

ВОРОН [II]

В час, когда настала полночь, ни во чью не веря помощь,  
В полудреме одинокой, среди забытых старых книг  
Я искал ответа тщетно, слышу – стук, едва приметный,  
То, наверно, путник бедный ко двери моей приник.  
Жуткой полночью бедняга ко двери моей приник  
И стучится в этот миг.

Я запомнил все навечно. Мрак декабрьский бесконечный,  
Тень отбрасывали угли, и огонь в камине сник,  
Я в напрасном нетерпенье ждал – когда рассвета гений  
Из-за снежных туч сомнений ниспошлет мне первый блик.  
Лик блаженный, лик Линоры осветит рассветный блик,  
Безымянный ныне лик.

Занавесок шелк лиловый, шелест мягкий и суровый  
Задержал биенье сердца, в душу трепетом проник,  
Вслух я молвил: “Нет здесь чуда – это позднего приюта  
Просит путник ниоткуда и к двери моей приник;  
Просит позднего приюта и к двери моей приник –  
Мрак ночной его настиг”.

И, воспрянув духом, встал я, шел к дверям и бормотал я:  
“Задремавшего простите, грех мой вовсе невелик.  
Вьюги за окном кружили, стук ваш легкий заглушили,  
А меня заморозили тайны старых мудрых книг”.  
Дверь открыл я – встрепенулись кипы древних мудрых книг.  
Никого – лишь ветер, дик.

И в минуту промедленья мне пригрезились виденья.  
Смертный разум тех видений никогда бы не постиг.  
Ночь молчание хранила, на моих устах застыло  
Имя. Эхо возвратило зов “Линора” в тот же миг.  
Эхо мне в ответ шепнуло зов “Линора”, в тот же миг  
Растопив души ледник.

Словно кем-то расколдован, возвратясь, я сел, взволнован,  
Но отчетливей раздался стука прежнего двойник.  
Взор встревоженно блуждает, сердце, что тебя пугает?  
Разум быстро разгадает, что сокрыл в себе тайник.  
Бродит ветер, бьется в ставни – право, вот и весь тайник –  
Бьется в окна ветер, дик.

Ставней скрип во мраке канул. Я взгляделся и отпрянул.  
Преодо мною допотопный Ворон медленно возник,  
Величавый и сердитый, словно отпрыск родовитый,  
С подоконника летит он без поклона напрямик,  
К бюсту белому Паллады подлетает напрямик  
И на шлем садится вмиг.

Замер я, обескуражен – так был вид его отважен.  
“Твой вихор смешон, – я молвил, – точно съехавший парик.  
Странник, как тебя прозвали в непроглядной вечной дали,  
Где раскинулся печали необъятный материк,  
В царстве ночи, где Плутона распростерся материк?”  
“Нет вовеки!” – слышу крик.

Неожиданность какая! Может, шутка чья-то злая...  
Признаюсь, я столь нелепых кличек слышать не привык.  
Да и вряд ли кто воочью видел, чтобы поздней ночью  
Ворон, мрака средоточье, без запинок, закавык,  
С бюста белого Паллады без запинок, закавык  
“Нет вовек!” – исторгнул крик.

Ворон четко и сурово повторял лишь это слово,  
Словно в нем таился некий вдохновляющий родник.  
Полный сумрачным значеньем, неподвижным опереньем  
Он блистал. И я с волненьем произнес: “Чудной старик!  
Как друзья и как надежды, завтра ты уйдешь, старик...”  
“Нет вовеки!” – слышу крик.

Я встревожился – еще бы! – столько было тайной злобы  
В ясном выкрике. Сказал я: «О, прилежный ученик!  
Твой хозяин, несомненно, был отвергнут миром бранным,  
И, страдая неизменно, боль свербящую постиг.  
Это траурное слово ты запомнил и постиг –  
“Нет вовеки”, скорбный крик».

Но эбеновая птица с видом лживого провидца  
На меня в упор глядела с бюста над собранием книг.  
Угловатое созданье, ты мутишь мое сознание,  
Что за темное преданье произносит твой язык?  
Я придвинул кресло ближе. Что вещал его язык? –  
“Нет веки”, странный крик.

Нить раздумия теряя, в кресле я сидел, гадая,  
Жгучий взор пронзал мне сердце, сдержанно светил ночник.  
Я подумал: “Неужели на лиловый шелк постели  
Здесь, под хрипый вой метели, не склонится нежный лик,  
В мягком свете на подушки не склонится нежный лик? –  
Нет веки, ни на миг!”

Мне почудилось движенье, невесомое скольженье,  
Дым небесных благовоний в лоно комнаты проник.  
“Пей забвенье по Линоре, – прочитал я в горнем взоре, –  
Пей – твое развеет горе панацея в тот же миг,  
Лучезарный облик девы ты забудешь в тот же миг”.  
“Нет веки!” – слышу крик.

“Птица ль ты, зловещий странник, или дьявольский посланник,  
С берегов пустынных Ночи смерти ль верный проводник,  
В доме, скованном кошмаром, появился ты недаром,  
Взор твой пышет адским жаром, я предела мук достиг.  
Дай забвенье от разлуки, я предела мук достиг”.  
“Нет веки!” – слышу крик.

“Птица ль ты, зловещий странник, или дьявольский посланник,  
Заклинаю Божьим духом, что небесный свод воздвиг,  
Отвечай: в дали туманной, на земле обетованной,  
Среди райских кущ желанный суждено ль узреть мне лик,  
В сонме ангельском желанный суждено ль узреть мне лик?” –  
“Нет веки!” – слышу крик.

Полный гнева, я поднялся. “Лучше б ты не появлялся!  
Прочь! У всякого терпенья есть последний, высший пик.  
Клюв, пронзивший сердце, вынь ты, навсегда меня покинь ты,  
Улетай в ночную синь ты, на подземный материк,  
Возвращайся в царство Ночи, на Плутонов материк!”  
“Нет веки!” – слышу крик.

И сидит еще донныне он на гипсовой богине,  
В гущу мерзких адских торжищ резкий взор его проник,  
Лампы тусклой свет мерцает, очертанья оттеняет  
Черной птицы, что венчает бюст, стоящий среди книг,  
И душа моя из тени, распростертой среди книг,  
    Не восстанет – ни на миг!



*Александр Милитарев*

Эдгар Аллан По

ВОРОН

Как-то ночью в полудреме я сидел в пустынном доме  
Над престранным изреченьем инкунабулы одной,  
Головой клонясь все ниже... Вдруг сквозь сон – все ближе, ближе –  
То ли скрип в оконной нише, то ли скрежет за стеной.  
“Кто, – пробормотал я, – бродит там в потемках за стеной,  
В этот поздний час ночной?”

Помню, в полночь это было: за окном декабрь унылый,  
На ковре узор чертило углей тлеющих пятно.  
Я не мог уснуть и в чтенье от любви искал забвенья,  
От тоски по той, чье имя света горнего полно,  
По Линор, по той, чье имя в небесах наречено,  
Той, что нет давным-давно.

А шелков чуть слышный шорох, шепоток в багряных шторах  
Обволакивал мне душу страхом, словно пленой.  
И глуша сердцебиенье, запинаясь от волненья,  
Стал твердить я: “Без сомненья, здесь не виден знак дурной.  
Кто-то хочет, без сомненья, в этот поздний час ночной  
Разделить досуг со мной”.

Так решив, шагнув к порогу, громко я сказал: “Ей-богу,  
Сэр или мадам, простите, сам не знаю, что со мной:  
Я давно покинут всеми... вы пришли в такое время...  
Стука в дверь не ждал совсем я, слишком свыкся с тишиной”.  
Так сказав, я дверь наружу распахнул – передо мной  
Мрак, один лишь мрак ночной.

В дверь назад скользнул как тень я, от себя гоня в смятенье  
То, что даже в сновиденье людям видеть не дано.  
А когда замкнулся снова круг безмолвия ночного,  
В тишине возникло слово, тихий вздох “Лино... Лино...”,  
Но услышал лишь себя я – эхо, мне шепнув “Лино-о-о”,  
Смолкло, вдаль унесено.

Только дверь за мной закрылась (о, как гулко сердце билось!),  
Вновь – усиленный безмолвьем, оттененный тишиной, –  
Тот же звук раздался где-то. И воскликнул я: “Раз нету  
Никого там, значит, это ветер воет за стеной –  
Просто ветер, налетая из зимы, из тьмы ночной,  
Бьется в ставни за стеной!”

Настежь тут окно раскрыл я – вдруг зашелестели крылья  
И угрюмый черный Ворон, символ древности земной,  
Без поклона шагом твердым в дом вошел походкой лорда,  
Взмах крылом – и замер гордо он над притолокой дверной.  
Сел на белый бюст Паллады – там, над притолокой дверной,  
Сел – и замер предо мной.

От испуга я очнулся и невольно улыбнулся:  
Так был чопорен и строг он, так вздымалась важно грудь!  
“Хоть хохол твой и приглажен, – я заметил, – но отважен  
Должен быть ты, ибо страшен из Страны Забвенья путь.  
Как же звать тебя, о Ворон, через Стикс державший путь?”  
Каркнул Ворон: “Не вернуть!”

Что ж, не мог не подивиться я словам престранной птицы:  
Хоть ответ и не был связным, к месту не был он ничуть,  
Никогда б я не поверил, чтобы в комнате над дверью  
Видел этакого зверя кто-нибудь когда-нибудь,  
Чтоб на мраморной Палладе вдруг увидел кто-нибудь  
Тварь по кличке “Не вернуть”.

Но сказав всего два слова, Ворон вдаль глядел сурово,  
Как певец, когда сорвется с вещей струн последний звук.  
Так сидел он, тень немая, черных крыл не подымая,  
И сказал я: “Понимаю: ты пришел ко мне, как друг.  
Но тому, чей дом – могила, ни друзей уж, ни подруг...”  
“Не вернуть!” – он каркнул вдруг.

Вздвогнул я слегка: ведь тут-то в точку он попал как будто!  
Но решил: «Припев унылый – все, что слышать ты привык  
В чьем-то доме, на который Фатум, на расправу скорый,  
Натравил несчастий свору. И убогий твой язык  
Из великой песни скорби лишь один припев постиг:  
“Не вернуть!” – тоскливый крик».

Усмехнулся я украдкой, так легко найдя разгадку  
Этой тайны, и вернулся в кресло, чтоб слегка вздремнуть...  
Но взвилась фантазмов стая вокруг меня! И в хриплом грае,  
В дерзком, мерзком этом грае все искал я смысл и суть.  
В том зловещем кличе птичьем все хотел постичь я суть  
Слов безумных “не вернуть”.

Так сидел я, погруженный в ночь, в себя, во мрак бездонный,  
Перед птицей, что горящим взором мне сверлила грудь.  
Передумал я немало, головой клонясь устало  
На подушек бархат алый, алый бархат, лампой чуть  
Освещенный, – на который ту, к кому заказан путь,  
Никогда уж не вернуть!

Вдруг пролился в воздух спальни аромат курильниц дальних,  
Вниз, во тьму, с высот астральных заструился светлый путь,  
И незримых хором пенье слышу я: “Во исцеленье  
Небо шлет тебе забвенья – так забудь ее... забудь...”  
Пей же, пей вино забвенья, и покой вернется в грудь...”  
Тут он каркнул: “Не вернуть!”

“Кто ты? – крикнул я с досадой. – Дух? пророк? исчадь ада?  
Искусителя посланник? или странник в море бед,  
Черным вихрем занесенный в этот край опустошенный,  
В дом мой скорбный и смятенный? Но скажи мне: разве нет,  
Нет бальзама в Галааде, чтоб вернуть слепому свет?”  
“Не вернуть”, – пришел ответ.

“Птица, дьявол ли, не знаю, – я вскричал, – но заклинаю  
Этим небом, светом горним, указующим нам путь:  
Напророчь мне, гость незванный, что в земле обетованной  
Сможет вновь к груди желанной сердце бедное прильнуть,  
И вернуть тот миг блаженный – пусть хоть там... когда-нибудь”.  
Каркнул Ворон: “Не вернуть”.

Тут я встал: “Твои признанья принял я – как знак прощанья.  
Уходи же, кто б ты ни был – в бурю, в ад, куда-нибудь!  
Черных перьев не дари мне, лживых слов не говори мне:  
Одиночество верни мне. Путь к моим дверям забудь.  
И из сердца клюв свой вырви, чтобы жизнь вернулась в грудь!”  
Каркнул Ворон: “Не вернуть”.

И с тех пор, как страж дозорный, он сидит, мой Ворон черный,  
Надо мною, не давая ни проснуться, ни уснуть.  
И в глазах у древней птицы демон дремлющий таится,  
И от крыльев тень ложится, на полу дрожа чуть-чуть.  
И души из этой тени, что легла плитой на грудь,  
    Не поднять – и не вернуть.



# Дополнения







*Цзя И*

ОДА СОВЕ

[Фрагмент]

В год шань-э,  
В четвертый месяц, когда начинается лето,  
На исходе дня гэн-цзы,  
Совы слетелись к моему обиталищу,  
Расселись возле меня  
С видом невозмутимым и безразличным...  
Когда во множестве являются необычные существа,  
Про себя дивишься причине этого;  
Вынул книгу, чтобы погадать,  
И книга угадала число,  
[А предсказанье под ним] гласило:  
“Если дикая птица влетела в дом,  
Хозяин его покинет!”  
“Разреши спросить тебя, о сова,  
Почему я уйду?  
Если по причине благой – скажи мне,  
Если из-за несчастья – объясни, в чем беда.  
Скоро ли, долго ли ждать ее –  
Укажи мне срок!”  
Сова вздохнула печально,  
Голову подняла, расправила крылья...  
“Если уста твои говорить неспособны,  
Прошу – отвечай тайниками сердца!”<sup>1</sup>



*Элизабет Барретт Браунинг*

## УХАЖИВАНИЕ ЛЕДИ ДЖЕРАЛДИНЫ

### ЭПИЛОГ

Бертрам завершал посланье другу в горестном молчанье,  
Лист прожжен слезой. Бурлила кровь его, стуча в виски,  
Бросил он перо, рыдая, дрожь в губах преодолая,  
Не могли впитать страницы столько горя и тоски.

Но смотри! Она возникла перед ним! О, сновиденье!  
Из-за штор пурпурных – леди, неподвижна и бледна,  
Милосердное забвенье – в дар ему и в утешенье,  
Это сон, благословенье всепоспасающего сна!

“Полыхающим биеньем, гибельным пронзили жженьем  
Очи, чье мерцанье схоже с самоцветами глазниц  
Статуи паросской хладной, вы горите беспощадно  
Жизнь в пустыню обращая, сердца пламенную жизнь”.

Шелестя пурпурной тканью, занавеска, словно дланью,  
Обвила чело из камня, восковой свечи бледней,  
И с невнятным бормотаньем, в унисон с ее дыханьем  
В лунное окно журчанье льет недремлющий ручей.

Молвил он: “Виденье рая! Даже губ не размыкая,  
Оставайся, не тревожься. Вижу: нет надежды мне.  
Добр изгиб бровей суровых, источить упрек готовых,  
Словно стрелы Купидона на звенящей тетиве”.

И молчанье было словно вековечным. И безмолвно  
Приближалась плавно леди, взгляд с него не отводя,  
И протягивая руки белоснежные. И мукой,  
И любовью взор лучился, сумрак сердца осветя.

“Ни дыханьем, ни движеньем, ни одежды шелестеньем  
Не спугни бесплотной тени, не желаю улетать  
В мой далекий мир. Позволь мне быть счастливым привиденьем,  
Полнотой твоею жизни Джералдине подышать...”

И молчанье было словно вековечным. И безмолвно  
Улыбаясь, прослезилась, жизни негою полна,  
И шепнула леди: “Бертрам, любишь ты меня наверно?  
Всею ли душой пииту доверяться я должна?”

Он ответил: “Только б вечно, неизбывно, бесконечно,  
Как течение потока в океан сквозь леса тишь,  
Длился сон мой чудотворный, ты веди тропюю горней  
В царство смерти через грезы, где одна лишь ты царишь.

И молчанье было словно вековечным. И безмолвно  
Улыбаясь и рыдая, и коснувшись рук его,  
Прошептала Джералдина: “Мы во сне с тобой едины,  
И любовь моя – всего лишь сновиденья волшебство”.

Но тогда склонил колени он в пылу благоговенья,  
И она, восторг скрывая, прошептала: “Ты влюблен!  
Ты богат! Держу я слово, я твоею быть готова,  
Знатен ты и благороден, повелителем рожден!”



*Элизабет Барретт Браунинг*

## СВАТОВСТВО ДЖЕРАЛДИНЫ

### ЭПИЛОГ

Кончив долгое посланье, изнулившее Бертрама,  
И, страницу за страницей слезной влагой оросив,  
Ощутил он, сидя в кресле, одинокий и упрямый,  
Глубины неизреченной не исчерпанный порыв.

Глядь! Пред ним предстала дама! Этот сон – бальзам на раны!  
В шевеленье занавески, неподвижна и бледна, –  
Это сон, нежданно-жданный, детище самообмана, –  
Из тумана, столь желанна, странно соткана она.

“Очи, – рек Бертрам, – вы, пара крыл несчастного Икара,  
Не коварные ли кары мне готовит ваш недуг?  
Иль чело, чей камень хладный гложет пламень беспощадный?  
Или сердце из безверца легковерным стало вдруг?”

Шорох, шелест, шум нерезкий, шевеленье занавески:  
Не жива, но долгожданна, дочь тумана и тоски, –  
То ль небесная Диана, то ль дыханье Океана,  
То ли дивное журчанье расколдованной реки?

“Вижу, – молвится Бертраму, – пред собой живую даму!  
И не морок этот шорох, и не тень ее черты;  
Очи смотрят виновато, а уста сурово сжаты;  
Но не новость мне суровость смертоносной красоты!”

Улыбалась дама в белом перед рыцарем несмелым,  
Для и медля – ну, не бред ли? – безвоздушно-легкий шаг,  
Та, с которою в разлуке, подойдя, воздела руки –  
И в лицо любви и муки заглянула не дыша.

Молвится Бертраму: “Яви, смертоносной, как отраве,  
Предпочту алмаз – в оправе дивно-призрачной мечты!  
Но не ближе! Не теснее! А не то погибну с нею,  
К Джералдине пламенея и глядясь в ее черты!”

Улыбалась дама в белом перед рыцарем несмелым,  
Но, дрожа бесплотным телом, не таила тихих слез.  
“Любишь ли меня и впрямь ты? Мой ли паладин, Бертрам, ты?  
Иль из двух душевных драм ты лишь одной не снес всерьез?”

Молвится ему: “Во сне ли, лес и луг оцепенели,  
И река лишь еле-еле, и вода едва-едва?  
Но не мороком, не тенью ты потворствуешь смятенью  
И волшебному волненью – умер я, раз ты жива!”

Улыбалась дама в белом перед рыцарем несмелым  
И, дрожа бесплотным телом, слезы жаркие лила.  
“Я люблю тебя! – всплеснула руки тонкие, прильнула  
И восторженно шепнула. – Я, поверь, не умерла!”

В восхищенье, в упоенье рыцарь рухнул на колени, –  
И она в самозабвенье молвила в сторонку: “Нет!  
Благороден он – душою – и богат – самим собою, –  
Я сама его не стою, а не то что мой обет!”





Эдгар Аллан По

## ФИЛОСОФИЯ СОЧИНЕНИЯ

Чарльз Диккенс в письме, что лежит сейчас передо мной<sup>1</sup>, намекая на некогда сделанное мною наблюдение о том, как устроен роман “Барнеби Радж”<sup>2</sup>, говорит: «Между прочим, известно ли Вам, что Годвин писал своего “Калеба Вильямса” в обратном порядке? Вначале он запутал своего героя в паутине трудностей, создавая второй том, а затем обратился к первому и задумался над способом изложения того, что было сделано»<sup>3</sup>.

Мне трудно представить, что такова *в точности* была манера работы Годвина; и его собственные признания на этот счет<sup>4</sup> не вполне согласуются с представлением мистера Диккенса, однако автор “Калеба Вильямса” был слишком искусным художником слова, чтобы не понимать пользы, которую можно извлечь из процесса, по крайней мере отчасти сходного с этим. Ведь яснее ясного, что любой сюжет, если только он заслуживает называться сюжетом, должен быть продуман вплоть до *dénouement* (развязки – фр.), прежде чем сочинитель возьмется за перо. Лишь постоянно держа *dénouement* в поле зрения, мы сможем придать сюжету необходимую последовательность, или причинность, понуждая отдельные события и особенно тональность в любом месте повествования способствовать развитию замысла.

Привычный способ выстраивания повествования, по моему мнению, в корне ошибочен. Тему либо задает история, либо же ее подсказывает злободневное событие. Или же, в лучшем случае, сам автор принимается комбинировать впечатляющие события для того, чтобы сформировать только основу повествования, намереваясь заполнить, как правило, описаниями, диалогами или авторскими комментариями малейшие пробелы в фактах или действиях, которые могут проявиться в процессе чтения.

Я предпочитаю начать с рассмотрения понятия *эффекта*. *Всегда* помня об оригинальности, – ведь обманывает себя тот, кто отваживается обходиться без таких очевидных и столь легко достижимых источников интереса, – я прежде всего говорю себе: “Среди всех бесчисленных эффектов, или впечатлений, на которые отзывается сердце, интеллект или (более общо) душа, где тот единственный, который я должен в данном случае выделить?” Выбрав, во-первых, новый, и во-вторых, яркий эффект, я обдумываю, как лучше оформить его посредством события или интонации – обыкновенного события и необычной интонации, или наоборот, или же при помощи необычности

как события, так и интонации, – затем оглядываюсь вокруг (точнее говоря, вглядываюсь внутрь себя) в поисках таких сочетаний событий или интонаций, которые должны наилучшим образом помочь мне в выстраивании эффекта.

Я часто размышлял над тем, какой интересной могла бы получиться журнальная статья, если бы автор захотел – иначе говоря, смог – подробно, шаг за шагом описать те процессы, которые привели любое из его сочинений к завершающей точке. Почему такая статья так и никогда не была явлена миру, сказать весьма затрудняюсь, хотя, вероятно, причиной такого упущения было скорее авторское тщеславие, чем что-либо другое. Большинство литераторов – в особенности поэты – предпочитают, чтобы о них думали, что они творят в порыве высокого безумия, влекомые экстатической интуицией, и решительно содрогаются при мысли о возможности позволить публике подглядеть за кулисами – за извилистой и трудноуловимой в своей неоформленности мыслью, – за истинными намерениями, ухватываемыми лишь в последнее мгновение, – за бесчисленными проблесками идеи, которая не является готовой во всей полноте, – за полностью оформившимися фантазиями, которые в отчаянии отвергаются как неподконтрольные, – за тщательным отбором и отсевом, – за мучительными вымарываниями и вставками, – словом, за колесами и шестеренками, – машинами для перемены декораций, – стремянками и люками, – петушиными перьями, красными румянами и черными мушками, которые в девяноста девяти случаях из ста составляют реквизит литературного *histrion* (лицедея – *lam.*).

С другой стороны, я отдаю себе отчет в том, что случаи, когда автору удается до конца проследить за теми шагами, которые приводят к намеченным результатам, составляют далеко не общее правило. Вообще же, беспорядочно возникающие идеи имеют свойство преследовать нас и улетучиваться из памяти сходным образом.

Что касается меня лично, я не испытываю ни неприязни, на которую ссылался, ни затруднений в том, чтобы восстановить в памяти шаг за шагом любое из моих сочинений, а поскольку интерес к анализу, или реконструкции, который я рассматриваю как *desideratum* (желанный, желательный – *lam.*), вполне независим от реального или воображаемого интереса к анализируемой вещи, не будет нарушением приличий с моей стороны продемонстрировать *modus operandi* (способ действия – *lam.*), посредством которого были составлены кое-какие мои работы. Я выбираю “Ворона” как произведение наиболее известное. Моя цель – с очевидностью показать, что ни один момент в его сочинении нельзя приписать случайности или интуиции – что работа шаг за шагом продвигалась к завершению с точностью и строгой последовательностью математической задачи.

Оставим в стороне, как не относящееся к стихотворению *per se* (самому по себе – *lam.*), то условие – или, скажем, ту необходимость, которая прежде

всего породила намерение сочинить *некое* стихотворение, которое удовлетворило бы вкусы одновременно и публики и критики.

Итак, начнем с этого намерения.

Первое соображение касалось объема. Если какое-либо литературное произведение слишком длинно, чтобы быть прочитанным за один присест, значит, мы пожертвовали бесконечно важным эффектом, вытекающим из единства впечатления, – ибо если потребуются читать в два приема, то вмешиваются дела мирские, и все, мало-мальски напоминающее о целостности, немедленно гибнет. Но поскольку, *ceteris paribus* (при прочих равных (условиях) – *лат.*), ни один поэт не может позволить себе обойтись без *чего-либо*, что способствовало бы успеху его замысла, остается только найти – в отношении объема – какое-либо преимущество, которое могло бы компенсировать потерю целостности, ему сопутствующую. И здесь я сразу же говорю – нет. То, что мы называем длинным стихотворением, является на самом деле не более чем последовательностью коротких стихотворений – то есть кратких поэтических эффектов. Нет необходимости доказывать, что стихотворение является таковым лишь постольку, поскольку оно сильно волнует, возвышая душу; а любые сильные волнения, в силу физической необходимости, кратковременны. По этой причине по крайней мере половина “Потерянного Рая”<sup>5</sup> представляет собой, в сущности, прозу – ряд поэтических подъемов *с неизбежностью* чередуется с соответствующими спадами, – в результате чего целое, в силу своей крайней длины, оказывается лишенным весьма важного художественного элемента – цельности, или единства, эффекта.

Таким образом, представляется очевидным, что для всех произведений художественной литературы существует четкий – относительно объема – предел, определяемый продолжительностью одного присеста, – и потому, хотя для некоторых категорий прозаических произведений, не требующих единства – таких, как “Робинзон Крузо”<sup>6</sup>, – данный предел можно с успехом превысить, он никак не может быть превзойден без последствий в стихотворении. В границах же этого диапазона протяженность стихотворения может находиться в математических отношениях с его достоинствами, – иными словами, с волнением, или вознесенностью души, – опять-таки, иными словами, со степенью истинно поэтического эффекта, который оно способно вызвать; ведь ясно, что краткость может быть прямо пропорциональна интенсивности задуманного эффекта, – правда, с одной оговоркой, – что известная степень длительности абсолютно необходима для создания какого-либо эффекта вообще.

Принимая во внимание эти соображения, равно как и ту степень волнения, которую я посчитал не выше вкусов публики, но и не ниже вкусов критики, я сразу пришел к представлению о подходящем *объеме* задуманного мною стихотворения – к длине примерно в сотню строк<sup>7</sup>. На деле получилось сто восемь.

Следующая мысль относилась к выбору впечатления, или эффекта, которого следовало достичь: здесь я также могу заметить, что в процессе созидания я ни на минуту не терял из виду намерение сделать произведение доступным для всех. Я отклонился бы слишком далеко от моей непосредственной темы, если бы мне пришлось доказывать мысль, на которой я неизменно настаиваю, и которая, применительно к поэзии, ни в малейшей мере не нуждается в доказательстве, – мысль, хочу сказать я, о том, что Прекрасное является единственной законной областью стихотворения. Впрочем, несколько слов в пояснение того, что на самом деле имелось в виду, ибо некоторые из моих друзей выказали склонность к превратному толкованию. Я считаю, что именно в созерцании прекрасного обретают наслаждение наиболее сильное, наиболее возвышенное и наиболее чистое. И вправду, когда говорят о Прекрасном, если быть точным, подразумевают не качество, как принято считать, а эффект, – короче говоря, имеют в виду именно ту сильную и чистую вознесенность души – не интеллекта или сердца, о чем я высказывался, – которую испытывают в результате созерцания “прекрасного”. Я определяю Прекрасное областью стихотворения единственно потому, что есть самоочевидное правило Искусства: эффекты должны вытекать из непосредственных причин – цели должны достигаться при помощи средств, наиболее пригодных к их достижению, и никто до сих пор не был столь безрассуден, чтобы отрицать, что указанная особая вознесенность души *легче всего* достижима в стихотворении. Хотя такие цели, как Истина, или удовлетворение интеллекта, и Страсть, или волнение сердца, в известной степени достижимы и в поэзии, но в прозе могут быть достигнуты гораздо легче. Истина, на самом деле, требует точности, а Страсть – *безыскусности* (подлинно страстные натуры меня поймут), а они совершенно враждебны тому Прекрасному, которое, как я утверждаю, есть волнение, или услаждающая вознесенность души. Из всего сказанного здесь вовсе не следует, что страсть или даже истина не могут быть введены и даже с пользой введены в стихотворение, – ибо они могут способствовать толкованию или содействовать общему эффекту, как диссонансы в музыке в силу контраста, – но подлинный художник, во-первых, всегда умеет настроить их на должное подчинение главенствующей цели, а во-вторых, облачить их, насколько это возможно, в то Прекрасное, которое составляет атмосферу и сущность стихотворения.

Итак, считая своей областью Прекрасное, я задался очередным вопросом, который относился к *тональности* его высшего проявления, и весь опыт указывал на интонацию *печали*. Прекрасное любого рода в высшей точке своего развития неизменно волнует чувствительную душу до слез. Меланхолия, следовательно, есть наиболее законная из всех поэтических интонаций.

Определив таким образом объем, область и интонацию, я обратился к самой обыкновенной индукции с целью достичь определенной художественной остроты, могущей послужить мне в качестве ключевой

ноты в конструкции стихотворении – некоей оси, вокруг которой могла бы вращаться вся конструкция в целом. Тщательно взвесив все обыкновенные художественные эффекты – или, говоря точнее, *приемы* (в театральном смысле), я сразу же пришел к пониманию того, что ни один из них не находил себе столь же универсального применения, как *рефрен*. Универсальность его применения в достаточной мере уверила меня в его внутренней ценности и избавила от необходимости подвергать его анализу. Однако я рассмотрел его в отношении его способности к усовершенствованию и вскоре убедился, что он пребывает в неразвитом состоянии. Обычное применение *рефрена*, или припева, не только ограничено сферой лирической поэзии, но и зависит от впечатления, производимого силой монотонности – как звучания, так и мысли. Наслаждение извлекается исключительно из чувства тождества – повторения. Я решил разнообразить и тем самым значительно усилить эффект, придерживаясь в целом монотонности звучания, но при этом постоянно варьируя монотонность мысли. Иначе говоря, я решил постоянно производить новые эффекты, варьируя *применение рефрена*, – оставляя *рефрен* как таковой по большей части неизменным.

Установив эти пункты, я призадумался над *природой* моего *рефрена*. Поскольку его применение должно было регулярно варьироваться, было очевидно, что сам *рефрен* должен быть кратким, ибо возникли бы непреодолимые трудности при частых видоизменениях сколько-нибудь длинной фразы. От краткости фразы, конечно, напрямую зависела легкость варьирования. Это сразу же навело меня на мысль об одном слове как наилучшем *рефрене*.

Далее возник вопрос о *характере* этого слова. Неизбежным следствием принятия решения о *рефрене* было разбиение стихотворения на строфы, причем конец каждой строфы должен был оканчиваться *рефреном*. Чтобы обладать силой, такое завершение, вне всякого сомнения, должно быть звучным и выдерживать длительное акцентирование. Эти соображения с неизбежностью привели меня к долговому *o* как наиболее звучному гласному в сочетании с *r* как наиболее часто употребляемым согласным<sup>8</sup>.

Таким образом, звучание *рефрена* было определено, и пришел черед необходимости избрать слово, которое воплощало бы данное звучание и в то же время в наибольшей степени гармонировало бы с меланхолией, которой я предназначил роль ключевой интонации стихотворения. В подобных поисках было бы абсолютно невозможно проглядеть слово “Nevermore” (“Больше никогда” – *англ.*). В сущности, оно и пришло мне на ум самым первым.

Следующим из разряда *desideratum* был предлог для постоянного повторения одного и того же слова “nevermore”. Анализируя трудности, с которыми я сразу же столкнулся при изобретении достаточно правдоподобного повода, я пришел к пониманию того, что эти трудности проистекали единственно из предположения, что это слово постоянно или же монотонно

произносит *человек*; я пришел к пониманию того, что трудности, если долго не распространяться, состояли в том, чтобы привести эту самую монотонность в соответствие с разумностью существа, твердящего это слово. Немедленно после этого явилась мысль о *неразумном* существе, способном к говорению. Первая мысль, вполне естественно, была о попугае, но ее тотчас вытеснила мысль о Вороне, существе, в равной степени способном к говорению, но бесконечно более соответствующем задуманной *интонации*.

Так я дошел до представления о Вороне – птице дурного предзнаменования, – монотонно повторяющей одно и то же слово “Nevermore” в конце каждой строфы в стихотворении меланхолической тональности длиной около ста строк. Тогда, ни на миг не выпуская из виду цель – *предельность*, или совершенство во всем, я спросил себя: “Из всех меланхолических тем какая, в согласии с *универсальными* представлениями рода человеческого, является *самой* меланхолической?” Смерть – гласил очевидный ответ. “А в каких случаях, – продолжал я, – эта меланхоличнейшая из всех тем наиболее поэтична?” Из того, что я достаточно подробно уже объяснил, следует ответ, опять-таки очевидный: “Когда она более всего сближается с *Прекрасным*: таким образом, смерть прекрасной женщины является, вне всякого сомнения, самым поэтическим сюжетом на свете – и столь же несомненно, что более всего для такого сюжета подходят уста влюбленного, понесшего утрату”.

Теперь мне предстояло сочетать две идеи – влюбленного, стенающего по умершей возлюбленной, и Ворона, постоянно повторяющего слово “Nevermore”; мне необходимо было их сочетать, памятуя о своем намерении варьировать всякий раз *применение* повторяемого слова. Но единственный вразумительный способ добиться их сочетания – это представить, что Ворон произносит это слово в ответ на вопросы влюбленного. И здесь я сразу же увидел возможность заполучить нужный мне эффект – то есть эффект, возникающий от *варьирования его употреблений*. Я увидел, что могу сделать первый из предложенных влюбленным вопросов – первый вопрос, на который Ворон должен ответить “Nevermore”, – что я могу сделать этот первый вопрос обычным – второй – менее обычным – третий еще менее, и так далее, – пока наконец влюбленный, выведенный из своей первоначальной *nonchalance* (беспечности, бесстрастности – *фр.*) меланхолическим характером самого слова – его частым повторением и соображением о зловещей репутации произносящей его птицы, – пока наконец он не погрузится во власть суеверия и не станет предлагать в исступлении вопросы совершенно иного свойства – вопросы, разрешение которых он со страстью вынашивает в своем сердце, – предлагать их наполовину из суеверия, наполовину же от того особого вида отчаяния, которое находит услаждение в самоистязании, – предлагать их вовсе не потому, что он верит в пророческую или демоническую природу птицы (которая, как уверяет его рассудок, всего лишь повторяет зазубренный

урок), но потому, что испытывает неистовое удовольствие, выстраивая вопросы таким образом, чтобы получить от *ожидаемого* “Nevermore” горе самое сладостное, ибо самое нестерпимое. Постигая открывшуюся мне, а точнее говоря, навязанную мне в процессе построения возможность, – я установил сначала в уме высшую точку, или заключительный вопрос, – тот, на который “Nevermore” было бы последним ответом, – тот, в ответ на который это слово “Nevermore” вобрало бы в себя предельную мыслимую дозу горя и отчаяния.

Итак, здесь, можно сказать, стихотворение началось – с конца, откуда должны были бы начинаться все произведения искусства, – ибо именно здесь, на этой стадии предварительных размышлений, я впервые взялся за перо, чтобы сочинить следующую строфу:

Я воскликнул: “Ворон вещей! Птица ты иль дух зловещий,  
Если только Бог над нами свод небесный распростер,  
Мне скажи: душа, что бремя скорби здесь несет со всеми,  
Там обнимет ли в Эдеме лучезарную Линор –  
Ту святую, что в Эдеме ангелы зовут Линор?”  
Каркнул Ворон: “Nevermore!”<sup>9</sup>

Я сочинил эту строфу, во-первых, чтобы установив кульминацию, мог лучше варьировать и распределять, по степени серьезности и значимости, предыдущие вопросы влюбленного, – а во-вторых, мог точно установить ритм, размер, длину и общую организацию строфы – а также расположить предшествующие строфы в таком порядке, чтобы ни одна из них не превосходила бы эту ритмическим эффектом. Окажись я способен в дальнейшем сочинить более мощные строфы, то без колебаний намеренно ослабил бы их, дабы они не создавали помех кульминационному эффекту.

Здесь уместно сказать несколько слов о версификации. Моей первой целью (по обыкновению) была оригинальность. То, в какой мере ею пренебрегали в вопросах версификации, – одна из самых необъяснимых вещей на свете. При том что возможности варьирования одного лишь *ритма* весьма невелики, очевидно, что возможные метрические и строфические вариации абсолютно безграничны, – и все-таки *на протяжении столетий никто не сотворил и даже, по-видимому, не задумывался над тем, чтобы сотворить в стихах нечто оригинальное*. Дело в том, что оригинальность (если только не брать в расчет умы, обладающие совершенно необычной силой) никоим образом не является порождением, как полагают некоторые, порыва или интуиции. Вообще, чтобы оригинальность найти, ее надо уметь искать, и она, пусть и представляет собой позитивную ценность высшего порядка, требует для своего стяжания скорее отрицания, чем изобретательности.

Разумеется, в “Вороне” я не претендовал на оригинальность как ритма, так и размера. Первый – хорей, второй – акаталектический октаметр<sup>10</sup>, чередующийся с каталектическим гептаметром<sup>11</sup>, повторенным в *рефрене* пятого стиха, и завершающийся каталектическим тетраметром<sup>12</sup>. Если говорить не столь педантично, – стопа, используемая на протяжении всего стихотворения (хорей), состоит из долгого слога, за которым следует краткий: первая строка в строфе состоит из восьми таких стоп – вторая из семи с половиной (на деле – с двумя третями) – третья из восьми – четвертая из семи с половиной – пятая тоже – шестая из трех с половиной. Кстати, каждая из этих строк, взятая по отдельности, уже применялась ранее, однако оригинальность “Ворона” в том-то и заключается, что они здесь *объединены в строфу*; причем никогда прежде не предпринималось попыток применить комбинацию, хотя бы отдаленно напоминающую эту. Эффекту оригинальности комбинации способствуют другие необычные и некоторые совершенно новые эффекты, возникающие благодаря расширенному применению принципов рифмовки и аллитерации.

Предметом моих дальнейших раздумий стал способ, каким можно свести воедино влюбленного и Ворона, – и первым пунктом этих раздумий была мысль о *locale* (месте действия – *фр.*). Самое естественное, что могло при этом представиться, это лес или поле – но мне всегда казалось, что тесное *ограничение пространства* совершенно необходимо для эффекта обособленного события – оно обладает убедительностью рамы к картине. Оно имеет неоспоримую внутреннюю силу, удерживая наше внимание сосредоточенным и, безусловно, не должно смешиваться с простым единством места.

Я решил, таким образом, поместить влюбленного в его комнату – комнату, ставшую для него священной благодаря воспоминаниям о той, которая часто ее посещала. Изображая комнату богато меблированной, я преследовал исключительно идеи, как я уже разъяснял выше, о Прекрасном как единственно подлинной теме поэзии.

Определив подобным образом *locale*, я должен был ввести туда птицу – и мысль о том, что она войдет через окно, была неизбежна. Мысль заставить влюбленного принять поначалу хлопанье птичьих крыльев о ставень за чей-то стук в дверь была продиктована желанием продлить читательское любопытство, а также допустить побочный эффект, возникающий от того, что влюбленный распахивает дверь, нарывается на полный мрак и начинает полугрезить о том, что это стучался дух его возлюбленной.

Ночь я сделал бурной, во-первых, чтобы оправдать поиск Вороном укрытия, а во-вторых, ради эффекта контраста с царящим в комнате физическим покоем.

Птицу я заставил сесть на бюст Паллады также для эффекта контраста между мрамором и оперением – ясно, что идея бюста была полностью *под-*

сказана птицей, – бюст *Паллады* был выбран, во-первых, как в наибольшей степени находящийся в соответствии с ученостью влюбленного и, во-вторых, из-за звучности самого слова “Паллада”.

Приблизительно в середине стихотворения я также использовал силу контраста, чтобы придать основному впечатлению большую глубину. К примеру, атмосфера фантастического – приближающегося, насколько это было допустимо, к нелепому – характеризует появление Ворона. Он входит “со многими взмахами и трепыханиями” крыльев.

*Без поклона, важно, гордо, выступил он чинно, твердо;  
С видом леди или лорда у порога моего.*

В двух последующих строфах намерение осуществляется с еще большей очевидностью:

И, очнувшись от печали, улыбнулся я вначале,  
Видя важность черной птицы, чопорный ее задор.  
Я сказал: “Твой вид задорен, твой хохол облезлый черен,  
О зловещий древний Ворон, там, где мрак Плутон простер,  
Как ты гордо назывался там, где мрак Плутон простер?”  
Каркнул Ворон: “Nevermore”.

Выкрик птицы неуклюжей на меня повеял стужей,  
Хоть ответ ее без смысла, невпопад, был явный вздор;  
Ведь должны все согласиться, вряд ли может так случиться,  
Чтобы в полночь села птица, вылетевши из-за штор,  
Вдруг на бюст над дверью села, вылетевши из-за штор,  
Птица с кличкой “Nevermore”.

И когда эффект *denouement* был подобным образом обеспечен, я немедленно отбросил фантастическое, перейдя к интонации глубочайшей серьезности: эта интонация берет свое начало в строфе, непосредственно следующей за процитированными, со строчки

Ворон же сидел на бюсте, словно этим словом грусти и т.д.

С этой самой минуты влюбленный более не шутит – даже не видит ничего фантастического в манере поведения Ворона. Он называет Ворона “мрачной, несурзой, ужасной, безобразной и зловещей птицей незапамятных времен” и чувствует, как “огненные глаза” прожигают “сердцевину его души”. Эта резкая перемена в думах и грезах влюбленного имеет намерением склонить к тому же читателя – ввести его в соответствующее *denouement* расположение духа, – ибо *denouement* приближается настолько стремительно и непосредственно, насколько это только возможно.

С наступления собственно *denouement* – когда на заключительный вопрос влюбленного, встретит ли он свою возлюбленную в мире ином, Ворон отвечает “Nevermore” – стихотворение, на этой самоочевидной фазе простого повествования, можно сказать, завершается. Пока что все в нем находится в пределах объяснимого – реального. Некий ворон, вызубривший одно-единственное слово “Nevermore” и покинувший своего хозяина, в полночь, гонимый яростью бури, в поисках пристанища оказывается у окна, где еще лучится свет, – у окна комнаты некоего книжника, частью погруженного в чтение фолианта, частью – в грезы об усопшей возлюбленной. От хлопанья птичьих крыльев окно растворяется, птица усаживается на наиболее подходящее место вне пределов досягаемости со стороны книжника, а тот, забавляясь происшествием и причудливыми повадками своего гостя, не ожидая ответа, как бы в шутку осведомляется у него об имени. Ворон отвечает своим привычным словом “Nevermore” – и оно находит мгновенный отклик в скорбном сердце книжника, который, озвучивая внушенные этим случаем некоторые мысли, вновь изумляется, когда птица повторяет “Nevermore”. Теперь он догадывается об истинном положении вещей, но побуждаемый, как я уже объяснял, человеческой жадой самоистязания, а отчасти и суеверием, задает птице такие вопросы, которые позволят влюбленному сполна насладиться своим горем в предвкушении ответа “Nevermore”. При таком потворстве самым крайним степеням самоистязания повествование – в той своей фазе, которую я назвал первой, или самоочевидной, – приходит к своему естественному завершению, не переступая пока что границ реальности.

Но при такой трактовке сюжета, какой бы искусной она ни была и в какие бы яркие одежды ни рядилось событие, всегда имеется известная резкость или обнаженность, которая отталкивает художественный глаз. Незменно нужны две вещи – во-первых, некоторая толика сложности или, говоря точнее, гибкости, во-вторых, некоторая многозначительность – подводные течения смысла, пусть и неясного. Последнее в особенности придает произведению искусства то самое *изобилие* (если воспользоваться метким словом из разговорного языка), которое мы так любим смешивать с *идеалом*. Именно *чрезмерное* прояснение смысла – извлечение идеи на поверхность вместо погружения ее в глубь – и превращает так называемую поэзию так называемых трансценденталистов<sup>13</sup> в прозу (причем плоскую).

Придерживаясь этих воззрений, я добавил в стихотворение две заключительные строфы – чтобы их многозначительность наложила свой отпечаток на все предшествующее повествование. Подводное течение смысла прежде всего проявилось в следующих строках:

“...клов твой вынь *из сердца!* Прочь лети в ночной простор!”  
Каркнул Ворон: “Nevermore!”

Надо отметить, что в словах “из сердца” содержится первое в стихотворении метафорическое выражение. Они, вместе с ответом “Nevermore”, предполагают ум к поиску морали во всем, о чем повествовалось прежде. Теперь читатель начинает рассматривать Ворона как символ, но лишь в самой последней строке самой последней строфы проясняется намерение сделать его символом *горестного и нескончаемого воспоминания*:

И сидит, сидит над дверью Ворон, оправляя перья,  
С бюста бледного Паллады не слетает с этих пор;  
Он глядит в недвижимом взлете, словно демон тьмы в дремоте,  
И под люстрой, в позолоте, на полу, он тень простер,  
И душой *из этой тени* не взлечу я с этих пор.  
Никогда, о, nevermore!



# Приложения







*Памяти моих родителей –  
Людмилы и Ильи*

*В.И. Чередниченко*

## “ВОРОН” ЭДГАРА ПО: МИР КАК ВОПРОС

Стихотворения, которым уготована участь возбуждать интерес многих поколений читательских кругов разных стран и континентов, вспыхивают на небосклоне лирической поэзии крайне редко. Интерес к ним то усиливается, то ослабевает, но не угасает окончательно. За ними тянется многоязычный шлейф переводов, переложений и пародий. Среди этих немногих, эпохальных по своему значению для культуры произведений “бриллиантом чистейшей воды” засверкал “Ворон” Эдгара Аллана По, опубликованный 29 января 1845 г. в нью-йоркской газете “Ивнинг Миррор” (“The Evening Mirror”).

Вокруг “Ворона” не утихают споры до сих пор: все, что лежит на поверхности (метр, строфика и т.д.), изучено давным-давно, а то, что прячется в глубине (сверхзадача, смысл), сопротивляется извлечению на поверхность. Мало помогли разъяснения самого По, который написал статью о “Вороне”<sup>1</sup>. Все последующие попытки анализа были не просто интерпретациями, но и в какой-то мере интерпретациями авторской интерпретации, что скорее запутывало, чем проясняло ситуацию. Не менее сложное положение возникло и в сфере перевода (см. об этом ниже).

---

<sup>1</sup> См.: *Poe E.A. The Philosophy of Composition // Graham’s Magazine. 1846. April. 28. P. 163–167.* Далее статья По цитируется по тексту перевода, опубликованного в настоящем издании. (Страница указывается прямо в тексте после цитаты в круглых скобках.)

1. ФАБУЛА. “ВОРОН” – “ОДА СОВЕ”:  
ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАЛЛЕЛЬ

Картина мира в “Вороне” при всем своем своеобразии была в известной степени предопределена выбором фабулы – визит дикой птицы к человеку и установление контакта между ними. Однако такая необычная фабула не была приоритетом творческой фантазии Эдгара По – сходная фабула легла в основу “Оды сове” (“Фуняя фу”)<sup>2</sup> китайского поэта Цзя И, творившего во II в. до н.э. (см. примеч. к “Оде”).

В год шань-э,  
В четвертый месяц, когда начинается лето,  
На исходе дня гэн-цзы,  
Совы слетелись к моему обиталищу,  
Расселись возле меня  
С видом невозмутимым и безразличным...  
Когда во множестве являются необычные существа,  
Про себя дивишься причине этого;  
Вынул книгу, чтобы погадать,  
И книга угадала число,  
[А предсказанье под ним] гласило:  
“Если дикая птица влетела в дом,  
Хозяин его покинет!”  
“Разреши спросить тебя, о сова,  
Почему я уйду?  
Если по причине благой – скажи мне,  
Если из-за несчастья – объясни, в чем беда.

<sup>2</sup> Специальные разыскания позволили установить, что еще в 1901 г. ректор Пекинского Императорского университета У.А.П. Мартин (W.A.P. Martin) в очерке, посвященном китайской поэзии, отмечал, что произведение Цзя И «по духу и в деталях напоминает “Ворона” По», в подтверждение чего привел ряд строф (см.: *Martin W.A.P. The Poetry of the Chinese // North American Review. 1901. CLXXII. June. P. 857–858*). Правда, решение задачи, каким образом американский поэт мог прознать о своем китайском “предшественнике”, Мартин передоверил другим. Нет, однако, никаких реальных свидетельств, подтверждающих знакомство По с этим произведением. Непонятно также, каким образом он мог бы ознакомиться с ним, не владея китайским языком (перевод на английский при жизни По не публиковался; первый перевод появился лишь в 1892 г. (указано Б.Л. Рифтиным). См. также ссылку на мнение Мартина в научном обозрении (*The Academy. 1901. LX. June. 22. P. 525–526*). Поэтому ироничная реплика обозревателя одной из лондонских газет 1901 г. – «похоже, что “Ворон” По, подобно пороку и очкам, был изобретен в Китае тысячи лет назад» (цит. по: *Legler H.E. Poe's Raven: Its Origin and Genesis. Wausau, 1907. P. 70*) – не достигает цели.

Скоро ли, долго ли ждать ее –  
Укажи мне срок!”  
Сова вздохнула печально,  
Голову подняла, расправила крылья...  
“Если уста твои говорить неспособны,  
Прошу – отвечай тайниками сердца!”

(Перевод И.С. Лисевича)

Далее, в “дидактической” части следуют отмеченные философской глубиной рассуждения о мире в духе даосизма, вычитанные телепатически в “тайниках сердца” мудрой и вещицы птицы. Поражает сходство не только общей ситуации, но и целого ряда деталей, – оба произведения начинаются с фиксации времени произошедшего (у По указан час, у Цзя И – точная календарная дата и время суток); определены точки пространственной локализации птиц (соответственно – бюст и пространство возле героя); подмечены особенности повадок и характера пернатых (важность, бесцеремонность Ворона, невозмутимость, безразличие сов); показана эмоциональная реакция человека (в обоих случаях – удивление и беспокойство); далее в связи с появлением птицы делается мрачный прогноз, и, наконец, оба героя обращаются к вещице птице с просьбой предсказать судьбу. Правда, есть и немаловажные различия в деталях – так, Ворон один, сова же (несмотря на единственное число в заголовке, а также на то, что герой обращается к одной Сове) множество, что усиливает удивление человека. Любопытно, что если герой произведения По при появлении птицы откладывает книгу, то герой произведения Цзя И берет книгу в руки. Необычность ситуации подчеркивается в обоих случаях, и оба героя пытаются установить с пришельцем контакт посредством человеческой речи. Ворон принимает вызов, отвечая на вопросы человека трехсложным словом, Сова же, дав понять “печальным вздохом”, что ее уста “говорить неспособны”, принимает приглашение человека использовать телепатический канал связи (отвечать “тайниками сердца”).

Близости обоих произведений немало способствует то, что Ворон и Сова обладают целым набором общих свойств, имея родственную мифологическую семантику, но есть и существенные различия<sup>3</sup>. “Ворон широко распространен в мифологических представлениях, обладает значительным кругом функций, связывается с различными элементами мироздания (подземным миром, землей, водой, небом, солнцем), что свидетельствует о глубокой мифологической семантике этого персонажа. Она обуславливается некото-

<sup>3</sup> Именно эти две птицы, по тонкому наблюдению архимандрита Рафаила, напоминают нам о времени и смерти, причем каждая по-своему (см.: *Рафаил (Карелин), архимандрит*), Умение умирать, или Искусство жить. М., 2007. С. 21–24).

рыми универсальными свойствами Ворона как птицы, в частности, резким криком и черным цветом. (...) Как трупная птица черного цвета с зловещим криком Ворон хтоничен, связан с царством мертвых и со смертью, с кровавой битвой, выступает вестником зла<sup>4</sup>. Неспроста герой обращается к птице с самыми сакраментальными вопросами о посмертной судьбе, а тем самым и о смысле жизни – ведь Ворон традиционно воспринимается как медиатор между жизнью и смертью, между верхом и низом (небом, землей, загробным царством)<sup>5</sup>. По мнению Е.М. Мелетинского, возникновению представлений о Вороне как мудрой вещи птице способствовали “умение подражать человеческой речи, а возможно и долголетие”<sup>6</sup> Следует обратить внимание на “многоликость” этого персонажа, которому удалось побывать в разных мифосистемах в роли “творца (или участника в деле творения) вселенной, первопредка людей, культурного героя, могущественного шамана и трикстера”<sup>7</sup>. В Библии ворон упомянут несколько раз, и хотя по закону Моисея он причислялся к “нечистым” птицам, нет оснований считать его носителем зла<sup>8</sup>. Эдгар По не отступает от традиционного представления о Вороне, он скорее закрепляет и усиливает его: Ворон По – птица *дикая, древняя, мудрая, вещая, хтоническая, зловещая*, причем хтонические черты выражены столь же ярко, что и пророческая функция. (“Взгляд на ворона как вестника несчастья поэтически суммирован в известном стихотворении Эдгара По”<sup>9</sup>, – такой вывод Е.М.Мелетинского представляется неполным.) Сова Цзя И также птица *дикая, древняя, мудрая, вещая* (ср.: “...большинство переводчиков и комментаторов сходилось на том, что эта птица (...) – вестник несчастья”<sup>10</sup>), *хтоническая, зловещая* (см. перевод заглавия оды “Птица смерти”), но с той существенной разницей, что ее пророческие функции явно доминируют над хтоническими, которые лишь слегка намечены. Ее неспособность “говорить” (подражать человеческой речи) компенсируется мощными телепатическими способностями (прекрасная находка Цзя И: ведь можно было заставить ее говорить на манер сказочных или басенных персонажей).

<sup>4</sup> Мелетинский Е.М. Ворон // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1992. Т. 1. С. 245; см. также: Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы: В 2 т. Тбилиси, 1984. Т. 2. С. 540–541. О роли ворона в мифологии и фольклоре разных народов см.: Мелетинский Е.М. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. М., 1979. С. 186–190.

<sup>5</sup> См.: Мелетинский Е.М. Ворон... С. 245.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Иванова-Казас О.М. Птицы в мифологии, фольклоре и искусстве. СПб., 2006. С. 123.

<sup>8</sup> См. подробнее: Ворон // Библейская энциклопедия / Труд и издание архимандрита Никифора. М., 1891. (Репринт 1990). С. 136–137. Ворон не раз упоминается в Житиях святых, где он играет, как правило, положительную роль.

<sup>9</sup> Мелетинский Е.М. Палеоазиатский мифологический эпос... С. 188.

<sup>10</sup> Вахтин Б.Б. Поэт в Китайской традиции // Из истории традиционной китайской идеологии: Материалы и исследования. М., 1984. С. 40.

Несопоставимо состояние обоих героев к моменту встречи с птицей – герой “Ворона”, потерявший возлюбленную, не привязан к земной жизни, и все его помыслы устремлены к возможности посмертной встречи с ней; героя китайской оды, напротив, мучает вопрос о смысле и сроках земной жизни, и он вопрошает Сову:

Почему я уйду?  
Если по причине благой – скажи мне,  
Если из-за несчастья – объясни, в чем беда.  
Скоро ли, долго ли ждать ее –  
Укажи мне срок!

С точки зрения даоса такая постановка вопроса некорректна, и Сова просвещает человека, ощущающего свою подвластность времени. Роли Ворона и Совы в судьбах героев глубоко различны: Ворон погружает своего оппонента в мир еще более глубокого безысходного отчаяния, Сова же дает ему возможность возвыситься над превратностями судьбы (“Познавший повеление Неба избавлен от печалей”).

Таким образом, сопоставляя произведения, разделенные более чем двумя тысячами лет, можно прийти к мысли, что в обоих случаях мы имеем дело с устойчивым архаическим комплексом *человек–птица* (включающим в себя такие звенья, как *число–время–книга–судьба*), связанным с древнейшими поверьями; из этого мифологического арсенала и черпают поэты разных эпох и народов. Лирический эфир столь густо заселен пернатыми, что поневоле задаешься вопросом: а не является ли птица самым подходящим объектом изображения сразу же вслед за человеком? (В небе русской лирики парят такие яркие экземпляры, как Кондор Бунина, Орел Гумилева, Ястреб Бродского...) Не столь редки случаи, когда поэт передоверяет птице роль лирического героя. Предпочтение, оказываемое человеком птице, конечно же, не случайно: будучи символом “божественной сущности, верха, неба” и т.д., птица занимает место на вершине “мирового древа” или “древа жизни”<sup>11</sup>, постоянно привлекая внимание человека к пространственной структуре мира.

Таким образом, можно говорить о типологической общности “Оды сове” Цзя И и “Ворона” Эдгара По при всем различии их художественно-идеологических функций. Главное различие образов Ворона и Совы состоит в том, что Сова – лишь внешнее оправдание постулатов автора, тогда как Ворон – конкретный индивидуализированный персонаж (портрет и повадки которого венчает глубокомысленное карканье “*Nevermore*”) и символ одновременно, сила, способная вступить в противоборство с человеком.

<sup>11</sup> См.: Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н. Птицы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1992. Т. 1. С. 346.

## 2. СЮЖЕТ. ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО

В “Вороне” процедура отделения (нарратора) рассказчика от героя-актера наталкивается на формальные препятствия (повествование ведется от 1-го лица), однако несмотря на то что нарратор маскируется под героя, содержащаяся в последней строфе информация ставит под сомнение идею их тождества. Действующим персонажем – оппонентом героя – является Ворон. От нарратора мы узнаем о видении Серафимов, свидетелем которого был герой (XIV строфа). Все другие персонажи (включая Линор) фиксируются лишь в ментальном мире героя, не обозначая своего присутствия на сюжетном поле.

Исходя из посылки, что сюжет – общеродовая категория, сфокусируем внимание на специфических особенностях лирического сюжета<sup>12</sup>. Сюжетная схема “Ворона” такова.

I строфа. Герой в полночь размышляет над книгами “позабывших знаний”, слышит стук. Выдвигает первую версию стука.

II строфа. Герой мотивирует свое внутреннее состояние к моменту начала действия (утрата Линор), объясняет цель погружения в чтение.

III строфа. Обстановка в комнате, нарастание душевного волнения; повтор первой версии стука.

IV строфа. Изменения внутреннего состояния героя; перемещение в пространстве в целях проверки выдвинутой версии стука.

V строфа. Эффекты, вызванные обманом ожидания.

VI строфа. Фиксация изменений внутреннего состояния героя, связанных с обманом ожидания. Повторный стук, герой выдвигает вторую версию стука.

VII строфа. Проверка второй версии стука. Появление Ворона; выбор им “своей” точки в пространстве.

VIII строфа. Внешний вид птицы; начало диалога героя и Ворона.

IX строфа. Герой комментирует реплику Ворона.

X строфа. Продолжение диалога.

XI строфа. Герой комментирует реплику Ворона.

XII строфа. Герой перемещается в пространстве; размышляет над репликой Ворона.

XIII строфа. Продолжение размышлений; воспоминания о Линор.

XIV строфа. Видение Серафимов, версия героя и ответ Ворона.

XV–XVI строфы. Продолжение диалога в режиме “вопрос/ответ”.

XVII строфа. Герой безуспешно пытается изгнать Ворона посредством слова.

<sup>12</sup> Подробнее о лирическом сюжете см.: *Чередниченко В.И.* Концепция сюжетности лирического рода // *Филология – Philologica*. 1995. № 4. С. 36–37.

XVIII строфа. Фиксация финального положения действующих лиц и предметов в пространстве комнаты; “последнее слово” героя, переданное рассказчиком.

Самыми ответственными участками на сюжетном поле стихотворения являются следующие:

VII строфа – появление Ворона и выбор им “своей” точки в пространстве (“малая кульминация”);

XIV–XVI строфы – три символические ступени освобождения души героя от бремени (*непентес*, *бальзам* и *Эдем*) – ряд, построенный согласно традиционной мифологической схеме “трех испытаний” с градацией (забвение – исцеление – спасение). Последним вопросом героя является вопрос о возможности посмертной встречи с Линор в Эдеме (XVI строфа – кульминация “Ворона”). Сам По так комментирует эту строфу: «...я установил сначала в уме высшую точку, или заключительный вопрос, – тот, на который “Nevermore” было бы последним ответом, – тот, в ответ на который это слово “Nevermore” вобрало бы в себя предельную мыслимую дозу горя и отчаяния» (140). Николай Гумилев предостерегал переводчиков от невнимания к мотиву тоски героя по умершей возлюбленной: “Эдгар По в своей глоссе к Ворону говорит о подводном течении темы, чуть намеченной и тем самым производящей сильное впечатление. Если кто-нибудь, переводя того же самого Ворона, передал бы с большей тщательностью внешнефабульные движения птицы и с меньшей – тоску поэта по мертвой возлюбленной, тот согрешил бы против замысла автора и не выполнил бы взятой на себя задачи”<sup>13</sup>. Специфическая трудность заключается также в умении передать “страшное в естественном”<sup>14</sup>.

XVIII строфа – сообщение о дальнейшей судьбе Ворона и героя (эпилог). Окончательное прояснение символического плана стихотворения.

От того, сколь успешно переводчику удастся справиться с задачей воспроизведения узловых моментов сюжета, а также восходящего напряжения на участке строф XIV–XVI, во многом зависит успех всего предприятия.

Типом временной организации сюжета “Ворона” является *сильная последовательность* (отсутствие временной разобоченности событий) – *слабой последовательностью* связаны лишь I и II строфы<sup>15</sup>. Смена версий и реплик, фиксация изменений внешней среды даны в “Вороне” в хронологической последовательности. Многочисленные повторы (фонетические, лексические, сюжетные), а также точки бифуркации, замедляя темп художественного времени, не прерывают его хода и не изменяют его направления. Действие в стихотворении протекает в замкнутом пространстве в течение одной ночи.

<sup>13</sup> Гумилев Н.С. [Переводы стихотворные] // Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 70.

<sup>14</sup> Брюсов В.Я. Эдгар По // История западной литературы. М., 1914. Т. 3. С. 333–334.

<sup>15</sup> О типах временной последовательности см.: Чередниченко В.И. Типология временных отношений в лирике. Тбилиси, 1986. С. 29–30.

В этом можно усмотреть соблюдение принципа единства времени и места. Обосновывая концепцию замкнутого пространства в “Вороне”, По поясняет: “...тесное *ограничение пространства* совершенно необходимо для эффекта обособленного события – оно обладает убедительностью рамы к картине. Оно имеет неоспоримую внутреннюю силу, удерживая наше внимание сосредоточенным и, безусловно, не должно смешиваться с простым единством места. Я решил, таким образом, поместить влюбленного в его комнату – комнату, ставшую для него священной благодаря воспоминаниям о той, которая часто ее посещала” (141). К этому следует добавить, что герой стремится сохранить статичную позицию – эпизодические перемещения в пространстве (исходная позиция – дверь – исходная позиция – окно – исходная позиция) подчеркивают замкнутость пространства и доминирующую неподвижность его позы. Еще более статична поза Ворона, раз и навсегда оседлавшего бюст. Внешней статике (позы героя и Ворона) противостоит внутренняя динамика – динамика версий и реплик. Хронологическая упорядоченность не исключает темпоральной многоплановости произведения. В “Вороне” можно выделить три временных плана (даны в порядке приближения к нарратору):

- 1) план воспоминаний героя о Линор;
- 2) план диалога героя с Вороном;
- 3) план рассказывания истории нарратором.

Следует отметить, что вклинивающиеся в воспоминание о встрече с Вороном воспоминания о Линор (т.е. более ранний временной план), хотя и имеют исключительно важное значение для понимания состояния героя и его поведения, лишены конструктивного значения для развертывания событийного ряда – герой поглощен не столько произошедшей разлукой, сколько ее следствием – наличествующей скорбью. Именно в силу указанных причин коррективы, вносимые этими воспоминаниями во временную упорядоченность, должны быть признаны несущественными и не затрагивающими направления “стрелы времени”.

Имеющееся в последней строфе указание на то, что Ворон “*все еще сидит*” (“*still is sitting*”) свидетельствует не столько о наличии определенного интервала между временем протекания событий (прошедшее) и временем сообщения о них (настоящее), сколько об однородности и непрерывности временного потока (который замедляет свое движение в точках бифуркации). Финальный аккорд, апеллирующий к будущему, наглядно демонстрирует эту однородность и непрерывность:

And my soul from out that shadow that lies floating on the floor  
Shall be lifted – nevermore!

Подстрочный перевод:

И моя душа из этой тени, что лежит, колеблясь, на полу,  
Не поднимется – больше никогда!

Помимо вопросов организации событийного времени большой интерес представляет концептуальный аспект проблемы времени. Статичность позы Ворона, монотонное колебание его тени отменяют какое-либо становление в будущем, констатируя фиктивность течения времени для героя, т.е. констатируя его духовную смерть. Время становится в высшей степени враждебной ему субстанцией, не возвращающей раз и навсегда отнятые ценности. В связи с этим характерна расшифровка слова “Ворон” самим автором как “символа *горестного и нескончаемого воспоминания*” (144). Бесспорно, ключевым словом к расшифровке проблематики стихотворения является слово “Nevermore” (“Больше никогда”) – удачно найденная формула *сильной необратимости* времени. Будучи многократно повторенной, она производит более сильное впечатление, чем пространные рассуждения о необратимости в средневековом “Романе о Розе” (XIII в.), поэзии немецкого барокко или научных трактатах философов нового времени.

### 3. ФОРМА СТИХА

**Объем строфы и стихотворения.** Объем строфы – 6 стихов. Объем всего стихотворения – 18 строф по 6 стихов каждая или 108 стихов. Объему произведения Эдгар По придавал большое значение: оно не должно быть слишком длинным, чтобы не разрушить эффекта “единства впечатления” (возможность быть прочитанным “за один присест”), и в то же время – слишком коротким, ибо “известная степень длительности абсолютно необходима для создания какого-либо эффекта вообще” (136). Оптимальный объем произведения, установленный По, – примерно 100 строк.

**Метр и размер.** Пять стихов шестистишия написаны 8-ст. хореем с цезурой, делящей стих, как правило, пополам (4+4), последний 6-й стих – 4-ст. хореем. По подсчетам Флойда Стовелла (Floyd Stovall), всего в стихотворении 792 стопы, из них 776 хореических и 16 дактилических, причем последние в большинстве случаев произносятся как хореические<sup>16</sup>.

Женские рифмы в 1-м и 3-м стихах чередуются с мужскими во 2-м, 4-м, 5-м и 6-м, что приводит к усечению последней хореической стопы в стихах с мужской рифмой; своеобразным компенсатором усечения является долгота последнего ударного слога.

Таким образом, акаталектический октаметр регулярно чередуется с каталектическим октаметром, уступая место в конце строфы каталектическому тетраметру.

<sup>16</sup> Stovall F. Edgar Poe the Poet. Charlottesville, 1969. P. 227.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строф – *abcbbb, dbebbb* и т.д. Распределение мужских (*М*) и женских (*Ж*) рифм – *ЖМЖМММ*. Во всех стихах (кроме 6-го), за редким исключением, имеются внутренние рифмы (ВР), связанные друг с другом и (или) с концевыми рифмами. В 1-м, 3-м и 4-м стихах внутренние рифмы рифмуются в определенном жестком порядке (ВР1=а; ВР3=с; ВР4=с); 2-й и 5-й стих отходят от этой жесткой схемы – внутренние рифмы возникают тут спорадически. В 4-м и 5-м стихах рифма приобретает характер тавтологической – в смежных стихах повторяется либо группа слов, либо одно концевое слово. Рифма на *-or (-ore)* – сквозная, она образует звуковой каркас всего стихотворения. “Умение владеть рифмой” Брюсов не без основания считал главной составляющей дарования Эдгара По как поэта<sup>17</sup>.

Шесть строф (I, III, IV–VII) оканчиваются рефреном “nothing more” (“больше ничего”), одиннадцать строф (VIII–XVIII) – рифмующимся с ним рефреном “*Nevermore*” (“Больше никогда”) и одна строфа (II) – рифмующимся с рефренами словом “*evermore*” (“навсегда”). Излюбленной стилистической фигурой Эдгара По была, таким образом, эпистрофа (если воспользоваться терминологией А.П. Квятковского). Композиционное значение стилистических фигур добавления (в первую очередь эпифоры, анафоры и рефрена) в “Вороне” весьма велико.

По придавал большое значение звуковому строю, в частности, он намеренно использовал в рефрене “*Nevermore*” эффект сочетания долгого *o*, “как наиболее звучного гласного”, с *r*, как “наиболее часто употребляемым согласным”. “Ворон” весь буквально пронизан звуковыми повторами – аллитерациями, ассонансами, диссонансами, рифмами, анафорами, рефренами. Версификационные и мелодические новации подчеркивал уже один из первых публикаторов стихотворения: “...мелодия “Ворона” зиждется в основном на аллитерации, на продуманном использовании одних и тех же звуков в неожиданных местах”<sup>18</sup>. Эдгару По, возможно, пришлось бы по душе высказывание Николая Заболоцкого, уходящее своими истоками к глубокой архаике: “Только гласная может заставить стихи плыть и трубить, согласные уводят их к загробному шуму”<sup>19</sup>. В “Вороне” ощутим, конечно, не один лишь “загробный шум” согласных. Насыщенность текста звуковыми эффектами некоторыми исследователями воспринимается как явление сверхординарное. Так, Флойд Стювелл полагает, что мастерская организация формальной структуры отнес-

<sup>17</sup> См.: Брюсов В.Я. Указ. соч. С. 344.

<sup>18</sup> *Mabbott T.O.* [Notes] // *Collected Works of E.A. Poe* / Ed. by T.O. Mabbott. Cambridge (Mass.), 1969. Vol. I. P. 361.

<sup>19</sup> *Заболоцкий Н.А.* Мои возражения А.И. Введенскому, авторитету бессмыслицы: Открытое письмо // *Заболоцкий Н.А.* “Огонь, мерцающий в сосуде...”: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. М., 1995. С. 182.

няет для читателя на второй план поэтическое чувство (the poetic sentiment), зато читатель может получить наслаждение от словесного построения стихотворения ("its verbal architecture")<sup>20</sup>. Другой исследователь, Ян Уолкер (Ian M. Walker), воздавая должное "Ворону", который "вызывает больший публичный интерес, чем большинство стихотворений По", в то же время полагает, что использование сложных схем рифм, параллелизмов и повторов не всегда оправдывает себя – "вместо того, чтобы подчеркивать смысл стихотворения, они иногда отвлекают внимание от него"<sup>21</sup>. (Ср. прямо противоположное мнение В. Брюсова: "Изысканные повторные рифмы, нередко на какое-нибудь собственное имя, и частые (в цитате опечатка: "частные". – В. Ч.) внутренние созвучия дают возможность поэту не потерять ни одного слова: в стихах Эдгара По каждое из них воспринимается читателем во всей полноте, никакое не может быть прочтено без внимания"<sup>22</sup>.) Ян Уолкер не приводит конкретных примеров, остается неясным – каким образом звуковые комплексы могут "отвлекать внимание" от смысла, если они сами активнейшим образом участвуют в его формировании? Так, анализируя строку "Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore", Г. Злобин отмечает: "...повторение свистящих и зубных звуков по всей строке усиливают значение существительного *tempest* (буря) и глагола *toss* (швырять), а звуковая близость *tempest* и *tempter* (искуситель) рождает неожиданное и нужное смыкание смысла"<sup>23</sup>. Примечательны в этом плане и многочисленные тавтограммы (см., например стихи 26, 86). "Ворон" музыкален прежде всего не потому, что он насыщен внешними звуковыми эффектами, а потому что эти эффекты вовсю "работают" на семантику<sup>24</sup>. Актуальным вопросом в связи с этим является вопрос об участии повторяющихся звуковых комплексов в формировании семантического ореола на тех или иных участках стихотворения.

В качестве "пробного камня" переводчика проще всего выделить аллитерацию на "s", обладающую явным звукоподражательным эффектом (13-й стих):

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain.

**Символы. Метафора.** Целый ряд слов-образов в стихотворении фигурирует в качестве символов, среди них можно выделить ключевые: *the Raven* (Ворон), *a shadow* (тень), *nevermore* (больше никогда). Последнее слово – главный концепт "Ворона".

<sup>20</sup> См.: Stovall F. Op.cit. P. 228.

<sup>21</sup> Walker I.M. Edgar Allan Poe // American Literature to 1900 / Ed. by M. Cunliffe. L., 1909. P. 155.

<sup>22</sup> Брюсов В.Я. Указ. соч. С. 344.

<sup>23</sup> Злобин Г.П. Эдгар По – романтик и рационалист // По Э. Стихотворения. Проза. М., 1976. С. 22.

<sup>24</sup> Ср. замечание Б. Пастернака: "Музыка слова состоит не в его звучности, а в соотношении между его звучанием и значением" (Пастернак Б. Заметки переводчика // Лит. Россия. 1965. № 13. С. 18).

Образ говорящей птицы, вписывающийся в меланхолическую тональность стихотворения, – центральный образ произведения (что подчеркивается и заголовком). Богатейшая мифологическая семантика Ворона – предмет специального разговора<sup>25</sup>. Ворон – конкретный индивидуализированный (портрет, повадки) персонаж, сила, противостоящая герою-актору, антигерой. Одновременно – это символ “горестного и нескончаемого воспоминания” (По), символ, который окончательно проясняется лишь, по словам автора, “в самой последней строке самой последней строфы”. (Анализ персонажа дан в разделе “Сверхзадача”; см. также комментарий к подстрочному переводу.)

Важным шагом к постижению символики Ворона становится отмеченное самим автором метафорическое выражение из XVII строфы “Take thy beak from out my heart” (“Вынь свой клюв из моего сердца”).

С образом Ворона тесно связан образ тени (*a shadow*) – пожалуй, самый таинственный, “темный” в стихотворении “Ворон”. (Вообще “тьнь” – один из самых устойчивых символов художественной системы По: см. стихотворение “Эльдорадо”, параболу “Тень” и др.) Он появляется всего дважды – в 106-м и 107-м стихах (XVIII). Что мы знаем о нем? Во-первых, это тень Ворона. Во-вторых, эту тень отбрасывает струящийся над ним свет лампы. В-третьих, тень эта лежит, колеблясь, на полу. И, наконец, в-четвертых, из этой тени никогда не поднимется душа героя. В каком соотношении находятся Ворон и его тень? Если Ворон, по словам автора, “символ горестного и нескончаемого воспоминания”, то к тени эти слова едва ли приложимы. Разве что считать тень проекцией такого воспоминания. Оппозиция “верх – низ” актуальна не для одного лишь мифологического сознания, она глубоко укоренена в подсознании цивилизованного человека. К “верху” восходит молитва, это поле надежды и ожидания; “низ” ассоциируется с крушением надежд, страданием и отчаянием, иногда смертью. Ворон, усевшийся высоко над дверью, вне пределов досягаемости для героя, является хозяином положения еще и потому, что занимает более выгодную позицию в пространстве. Душа героя как бы опускается вниз, она входит в область тени, отбрасываемой Вороном на пол, т.е. в область проекции “горестного и нескончаемого воспоминания”. Поэтому эпилог стихотворения можно воспринимать (независимо от авторской интерпретации) и как указание нарратора на посмертные страдания души героя.

Если внимательно приглядеться, уже во II строфе (8-й стих) появляется образ призрака-тени (*a ghost*), призрачной игры света на полу от затухающих углей в камине, как предвестник иной, зловещей тени “And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor” (“И каждый отдельный затухающий уголек рисовал свою тень-призрак на полу”). Здесь же впервые появляется имя Линор и начинает явственно звучать тема памяти. Во II строфе,

<sup>25</sup> См., в частности: Мелетинский Е.М. Ворон... Т. 1; Он же. Палеоазиатский мифологический эпос...

таким образом, задан знак беды, которая получит окончательное и высшее – символьное – разрешение лишь в самом последнем стихе самой последней строфы. Этот принцип наращивания символичности положен в основу стихотворения “Ворон”.

И наконец, слово-символ *Nevermore*. Это – сложное слово, состоящее из двух наречий, одно из которых отрицательное:

1) *never* – *никогда* в значении “ни в какое время, ни при каких обстоятельствах”;

2) *more* – *впредь, больше* в значении “на будущее время, в будущем”.

Значение наречия *never* шире и абстрактнее; *more* конкретизирует это значение, усиливает заложенное в нем отрицание. Точный перевод слова “*nevermore*” – “никогда больше”, “никогда впредь”<sup>26</sup>. Это удачно найденная формула “сильной необратимости” времени, прообразом которой, возможно, послужило “*no more*” из стихотворений “Той, которая в Раю” (“*To one in Paradise*”, 1832–1835) и “К Занте” (“*To Zante*”, 1836), была впервые опробована в стихотворении По “Линор” (“*Lenore*”, 1836–1844).

О глубоком символизме *Nevermore* в контексте стихотворения речь будет идти в разделе “Сверхзадача” (см. также комментарий к подстрочному переводу). Слово *Nevermore* фигурирует в тексте как главный рефрен – им завершаются 11 строф из 18 (один раз слово дано в сочетании с *never*: «Of “*Never – nevermore*”»). Рефрен – ловушка для переводчика. Если англоговорящему Ворону достаточно выкрикнуть три слога: ‘*ne-və’-mɔː*’, то его русский “коллега” должен кричать гораздо дольше, выкрикивая пять слогов: боль-ше-ни-ко-гда, что разрушает иллюзию правдоподобия. Были попытки ограничить речевые усилия Ворона одним русским словом “Ни-ко-гда”. Но и здесь возникает серьезная проблема: отсутствует характерный для изображения карканья во многих индоевропейских языках звук [г], который оказал влияние на выбор Эдгаром По английского рефрена<sup>27</sup>. Парадоксальное решение предложили некоторые русские переводчики “Ворона”: желая сохранить как звукоподражательный эффект, так и звучную рифму на *-or*, они бережно перенесли в русский текст иностранное слово. Таким образом, акт коммуникации приобрел трагикомическую окраску: Ворон воспринимает русскую речь, но отвечает исключительно по-английски<sup>28</sup>. Любопытны мотивы отка-

<sup>26</sup> Новый Большой англо-русский словарь: В 3 т. / Под общ. рук. акад. Ю.Д. Апресяна. М., 1999. Т. 2. С. 512.

<sup>27</sup> Нас не должен вводить в заблуждение факт формального отсутствия сонанта *r* в фонетической транскрипции слова “*nevermore*”. Слово сохраняет память о звуке, что особенно ощущается в декламировании стихотворения американскими актерами и чтецами (например, Кристофера Уокена – Christopher Walken). Затушеванность, неотчетливость звука *r* в рефрене еще ярче подчеркивает его значимость. Эдгар По в статье “Философия сочинения” специально подчеркивал роль звуков *o* и *r* при выборе ключевого рефрена.

<sup>28</sup> Именно этот аспект не учитывает С.Г. Николаев при выделении пяти основных

за поэта и переводчика Владимира Полетаева от продолжения работы над “Вороном” после перевода начальных строф. “Остановился я, – пишет переводчик, – подумав о том, что русское “*никогда*”, в отличие от английского “*Nevermore*”, совсем не похоже на карканье птицы”<sup>29</sup>. Конечно, дать русский эквивалент английскому рефрену – задача исключительно трудная. Представляется интересным проследить, как решали эту задачу разные поколения русских переводчиков “Ворона”.

#### 4. СВЕРХЗАДАЧА

Понятия могут быть поняты лишь через их пределы.

*Леон Розенфельд*

На самом деле вопрос заключается не в том, *как* По написал “Ворона”, а *почему* он его написал.

*Герви Аллен*

На волне успеха, выпавшего на долю “Ворона”, По создает статью “Философия сочинения” (“*The Philosophy of Composition*”, 1846), призванную ответить на многие вопросы, волновавшие читательскую аудиторию: от замысла, идеи и сверхзадачи стихотворения до характера воплощения авторских установок. Творческий процесс предстает в описании По как имманентный процесс, подчиненный логической установке и построенный на дедукции. Тем самым автором снимается сама постановка вопроса о каких-либо внешних воздействиях, не говоря уже о влияниях и заимствованиях. Однако подход, продемонстрированный По, – по всей видимости, не единственный, который может привести к аналогичным результатам. Кроме того, принципиально недоказуема степень тождества описываемого творческого процесса тому, который имел место в действительности при создании стихотворения, – приходится полагаться на искренность намерений автора и его память. Однако По, безусловно, мог подвергнуть творческий процесс при его описании вторичной рационалистической обработке (устраняя случайности и несоответствия), задавшись целью построить такой механизм творческого

---

способов передачи инонациональных реалий в художественном тексте (*Николаев С.Г. Феноменология билингвизма в творчестве русских поэтов. Ростов н/Д, 2005. Ч. 2. С. 146*). Эта “нетранслитерированная иноязычная лексическая единица” внедрена в диалогическую речь, выступая в функции завершеного ответа, что ставит под угрозу сам акт коммуникации.

<sup>29</sup> *Полетаев В. Небо возвращается к земле: Стихи. Переводы. Очерки. Заметки. Письма. Тбилиси, 1983. С. 129.*

процесса, который в наибольшей степени отвечал бы его эстетическим воззрениям. Стремление вывести как можно большее число заключений из нескольких постулатов свидетельствует о том, что Эдгар По руководствовался в своей теории критерием изящества. "Критерий изящества близок к критерию внутреннего совершенства, – уточняет Б.Г. Кузнецов. – Он состоит в общности выводов и в их естественности, в отсутствии специальных допущений. Пуанкаре сравнивал изящную математическую дедукцию с колоннадой, свободно и естественно поддерживающей античный ордер. Внешнее оправдание (эмпирическая проверка теории. – В. Ч.) здесь играет не слишком существенную роль"<sup>30</sup>. Рассматривая результат творческого труда как математически неизбежный, По фактически уподоблял творческий процесс процессам, которые в настоящее время имеют место в вычислительных машинах, – ввод определенных данных обеспечивает вывод в строгом соответствии с программой однозначной информации. Попытка математической идеализации творческого процесса, предпринятая По, разумеется, не может считаться достаточно корректной – психический процесс, опирающийся на работу памяти и воображения, сопротивляется какой бы то ни было жесткой регламентации и не укладывается в рамки строгого дедуктивного метода. Эдгар По, по-видимому, знал, что вся его логически безупречная конструкция держится буквально "на волоске", более того, никто в такой степени, как он, не мог ощущать сопредельность таких, казалось бы, полярных понятий, как "логика" и "абсурд". Во всяком случае, весьма достоверно свидетельство одного из современников поэта, будто По как-то сказал, что написал "Ворона" с целью "увидеть, как близко можно подойти к абсурду, не пересекая при этом черты"<sup>31</sup>. Как бы то ни было, самая радикальная в евро-американской литературе попытка дерзкого разоблачения большим мастером "тайн творчества", направленная против дилетантских или лицемерных объяснений творческого процесса туманными намеками на "высшее озарение", со всей очевидностью продемонстрировала роль логического начала в творческом процессе. Заслуживает внимания четкое разграничение По чувственного (сенсуального) аспекта, играющего ведущую роль при восприятии произведения искусства, и логического (рационалистического) при его создании. Кроме того, произведенную По логическую реконструкцию текста с привлечением данных лингвистики можно считать прообразом новейших исследований в области поэтики. Важно также иметь в виду, что сверхзадачей написания статьи было развертывание концепции творческого процесса на примере создания одного стихотворения – независимо от "ложности" или "истинности" сообщаемых сведений (см. об этом в примечаниях к статье Э.А. По "Философия сочи-

<sup>30</sup> Кузнецов Б.Г. Критерии "эстетики науки" // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения – 1982. Л., 1982. С. 101–102.

<sup>31</sup> См.: *Mabbott T.O.* Op. cit. P. 371.

нения”), поэтому упреки многих критиков в том, что автор мистифицирует читателя, не достигают цели.

Ниже в виде краткой схемы последовательных действий представлен подробно описанный автором алгоритм работы над “Вороном”:

1) установление оптимального объема стихотворения (приблизительно 100 строк);

2) выбор области впечатления (красота);

3) выбор основной тональности красоты (печаль, меланхолия);

4) нахождение главного стержня, на котором держалась бы конструкция стихотворения (рефрен, обладающий эффектом монотонности);

5) установление будущих функций рефрена (варьирование монотонности мысли при сохранении монотонности звучания) в целях достижения новых эффектов;

6) обнаружение основного свойства рефрена (краткость) и установление его оптимального объема (одно слово);

7) выбор места для рефрена (конец каждой строфы);

8) поиск характерных особенностей рефрена (звучность и длительность воздействия: сочетание долгого *o* “как наиболее звучного гласного” с *r* “как наиболее часто употребляемым согласным”);

9) приведение рефрена в полное соответствие с основной тональностью стихотворения (меланхолией).

Указанным (см. п. 4–9) требованиям, по мнению По, в максимальной мере отвечало лишь одно слово: «В подобных поисках было бы абсолютно невозможно проглядеть слово “Nevermore”» (138);

10) выбор существа, в устах которого постоянное повторение одного и того же слова выглядело бы логически обоснованным (говорящая птица);

11) выбор наиболее подходящей говорящей птицы (из двух кандидатур – попугая и ворона – предпочтение было отдано последней как гораздо более соответствующей избранной тональности).

Здесь По резюмирует: «Так я дошел до представления о Вороне – птице дурного предзнаменования, – монотонно повторяющей одно и то же слово “Nevermore” в конце каждой строфы в стихотворении меланхолической тональности длиной около ста строк» (139);

12) выбор наиболее меланхолической темы (смерть) в наиболее поэтическом аспекте (смерть прекрасной женщины);

13) выбор наиболее подходящего для сюжета нарратора (“уста влюбленного, понесшего утрату”);

14) разработка такого принципа построения диалога между героем и птицей, который позволил бы варьировать значение рефрена (от более общих вопросов – к менее общим);

15) нахождение высшей точки стихотворения (того вопроса, «на который “Nevermore” было бы последним ответом, – того, в ответ на который это

слово "Nevermore" вобрало бы в себя предельную мыслимую дозу горя и отчаяния») (140).

С этой высшей точки – XVI строфы – и началось стихотворение. После написания этой строфы поэт двигался в обратном порядке, вводя в текст предшествующие вопросы и попутно совершенствуя технику стиха (рифмы, аллитерации и др.). Своей заслугой Эдгар По считает открытие строфы нового типа – оригинальной комбинации традиционных строк. Однако предстояло решить еще три важные задачи, связанные с трактовкой художественного пространства:

1) выбор места действия (предпочтение было отдано замкнутому пространству – комнате – ради эффекта сосредоточенности, а также для возбуждения воспоминаний героя о возлюбленной);

2) выбор точки, через которую птица могла бы проникнуть внутрь помещения (окно);

3) выбор подходящего места, куда птица могла бы усесться (на бюсте над дверью, т.е. за пределами досягаемости).

Казалось бы здесь можно было поставить последнюю точку. Однако стихотворение, заключительная строфа которого является кульминацией, представлялось По недостаточно художественным: "Но при такой трактовке сюжета, какой бы искусной она ни была и в какие бы яркие одежды ни рядилось событие, всегда имеется известная резкость или обнаженность, которая отталкивает художественный глаз. Неизменно нужны две вещи – во-первых, некоторая толика сложности или, говоря точнее, гибкости, во-вторых, некоторая многозначительность – подводные течения смысла, пусть и неясного" (143).

По всей видимости, художественному вкусу Эдгара По, воспитанному на идеалах греческого искусства, вдох без выдоха казался неэстетичным – требовалось некоторое ослабление напряжения, гармонизация заключительного аккорда (аналогичный прием мы наблюдаем в "Улялюм" – "Ulalume"). С этой целью По вводит еще две строфы, ослабляющие напряжение действия, но усиливающие символику и подтекст. В XVII строфе По отмечает роль метафорического выражения "Take thy beak from out my heart" ("Вьнь свой клюв из моего сердца") как первого шага к постижению символики ворона. "...Но лишь в самой последней строке самой последней строфы проясняется намерение сделать его (Ворона. – В.Ч.) символом *горестного и нескончаемого воспоминания*" (143–144), – заключает автор.

Среди наиболее существенных признаков, составляющих специфику "Ворона", можно выделить следующие:

1) сюжетность (наличие ряда взаимосвязанных, четко очерченных и вычленяемых событий);

2) сильную последовательность (отсутствие временной разобоченности событий);

- 3) замкнутость пространства;
- 4) детективный способ развертывания действия (высокая степень непредсказуемости каждого последующего события в первой части стихотворения; отработка ложных версий для “увеличения любопытства читателя”);
- 5) диалогизацию повествования как выражение противоборства идей;
- 6) символизацию повествования;
- 7) эффект монотонности (*the force of monotone*), обеспечивающий высокую степень суггестивности переживания (техническая реализация: повтор сюжетных элементов; группы фонетических, лексических и синтаксических повторов; тавтограммы; рифмы (в том числе – внутренние); рефрен *Nevermore*);
- 8) оригинальную строфику (6-строчная строфа с неравномерным распределением хорейческих строк по строкам).

Обзор этих признаков позволяет сделать важное заключение. Эдгар По привносит в лирику мощную эпическую струю, поскольку четко очерченный сюжет, детективный принцип развертывания действия и диалог были характернейшими признаками эпических жанров. Тенденция к эпизации лирического сюжета просматривается и на синтаксическом уровне<sup>32</sup>.

Символисты, проявлявшие к “Ворону” особый интерес, пытались не столько обнажить, сколько замаскировать смысл произведения с помощью набора абстрактных формул: “Стихотворение {...} становится вполне понятным, если заранее знать, что Ворон – это Гений ночи, олицетворение Воспоминания, эмблема Невозвратного, свидетель разрывающей сердце грусти о Минувшем. Реальность обыденной окружающей обстановки представляет здесь самый полный контраст к еще более глубокой реальности терзающего нас воспоминания”<sup>33</sup>. Для массы читающей публики, однако, “Ворон” был тем, что лучше других выразил Дж.М. Дэниел (John Moncure Daniel), предвзято публикуя стихотворение в “Уикли Экзаминер” (“Weekly Examiner”), – “не более чем рассказом из простых событий”<sup>34</sup>.

В литературе по “Ворону” бытуют различные версии сверхзадачи произведения, которые можно свести к нескольким основным. Так, Ричард Уилбер (Richard Wilbur) видит в “Вороне” “повесть об изошренном самоистязании, в ходе которого герой доводит себя до отчаяния и безумия”<sup>35</sup>. В России близкую трактовку можно обнаружить уже в 1940-х годах в одной из глав “Истории американской литературы”. «В “Вороне”, – пишет Т.И. Сильман, – По

<sup>32</sup> Подробнее о лирике По см.: *Чередниченко В.И.* Лирика Эдгара Аллана По // По Э.А. Эссе. Материалы. Исследования / Ред.-сост. В.И. Чередниченко, Ю.В. Лучинский. Краснодар, 1995. Вып. 1. С. 4–42. (В дальнейшем – ЭМИ).

<sup>33</sup> Эдгар По в лучших русских переводах под редакцией Н. Новича. СПб., 1911. С. 73.

<sup>34</sup> Ср.: “The “Raven” itself is a mere narrative of simple events” (Richmond Weekly Examiner. 1849. Sept. 25. Col. 4).

<sup>35</sup> Цит. по: *Ковалев Ю.В.* Философия “Ворона” // По Э.А. ЭМИ. Краснодар, 1997. Вып. 2. С. 11.

изобразил отчаяние, бесконечно возрастающее, сгущающееся до предметного своего воплощения в черном вороне с кличкой “Nevermore” (Никогда). Это – отчаяние, анализирующее само себя, доводящее себя до предельного самоуглубления. “Никогда”, кажущееся сначала только словом, шуткой, недоразумением, превращается в неотвратимый ужас, в приговор рока. Герой проходит все стадии печали, начиная от упоения своей тоской, чтобы – как это большей частью бывает у По – кончить полным и беспросветным отчаянием»<sup>36</sup>. Ян Уолкер отмечает, что «видение поэтом Божественной красоты, символом которой является “утраченная Линор”, мертво, и он (герой. – В. Ч.) мучает себя страхом, что оно уже не вернется. Он задает вопросы Ворону, чтобы получить ответ, который он уже знает, и в конце стихотворения он бездействует в отчаянии, которое он сам себе навязал»<sup>37</sup>. Эта версия частично подкрепляется мнением такого авторитетного читателя, как Э.А. По, который трижды в своей статье употребляет слово *self-torture* (самобичевание, самоистязание). Другой незаурядный читатель, Х.Л. Борхес, рисует безрадостную картину “дурной бесконечности”: «Герой спрашивает его, кто он такой, ворон отвечает “nevermore”, и тогда влюбленный, по-мазохистски разжигая свою муку, бросает ему вопрос за вопросом, ответ на которые – один: “nevermore”, “nevermore”, “nevermore” – “никогда”, а он все задает и задает вопросы. Наконец он обращается к ворону с мольбой, в которой, видимо, заключена главная метафора стихотворения: он умоляет “вырвать клюв из его сердца, а образ умершей – из этого прибежища”, на что ворон (...) отвечает “nevermore”. Герой осознает, что обречен провести остаток жизни, своей призрачной жизни, беседуя с вороном, отвечающим одно и то же “nevermore”, и задавая ему вопросы, ответ на которые заранее известен»<sup>38</sup>. Сверхзадача здесь – показ трагического удела человека в мире, обреченность на вечную и безнадежную борьбу со своей памятью (Ворон, по Борхесу, “есть попросту воплощение памяти, той памяти, что, к несчастью, не ведает смерти”), в конечном счете с самим собой. (Позиция, близкая экзистенциалистской.)

Заслуживает внимания версия Г.П. Злобина, концентрирующая интерес на мотиве скоротечности человеческой жизни: «Восемнадцать строк этого стихотворения – это постепенное, все более драматичное осознание героем глубины своего горя от утраты возлюбленной и отчаяния от того, что человек не может жить вечно. Символом этого горя и этого отчаяния и становится ворон с его однообразно-унылым карканьем “Nevermore” – “Никогда” – никогда не вернуть Линор, никогда не отогнать от себя тени смерти»<sup>39</sup>. В отличие от Г.П. Злобина, А.М. Зверев увязывает сверхзадачу не с ответами Ворона,

<sup>36</sup> Сильман Т.И. Эдгар По // История американской литературы. М.; Л., 1947. Т. 1. С. 263.

<sup>37</sup> Walker I.M. Op. cit. P. 155.

<sup>38</sup> Борхес Х.Л. Думая вслух // Борхес Х.Л. Соч.: В 3 т. 2-е изд., доп. М., 1995. Т. 3. С. 301–302.

<sup>39</sup> Злобин Г.П. Указ. соч. С. 23.

а с вопросами героя, за которыми исследователь видит автора: «Смерть у него (По. – В. Ч.) оказывалась тесно переплетена с любовью, красотой, ужасом бесследного исчезновения, несмелой и все-таки упорной надеждой, что не могут и не должны навсегда оборваться связи, которые здесь, на земле, составляли истинную жизнь души. “Ворон” выразил эту философскую, духовную, эмоциональную настроенность наиболее полно (цитируется XVI строфа. – В. Ч.)»<sup>40</sup>.

Отдельные исследователи пытаются увязать роль Ворона в стихотворении с достаточно хрупким мотивом надежды, который вычленяется из комплекса мифологических представлений о вороне. Так, Джон Адамс (John F. Adams) напоминает о том, что ворон в античных источниках характеризуется криком “*cras*” (“завтра” – *лат.*). Однако ссылка на завтрашний день связана не столько с желанием ворона подарить кому-то надежду, сколько с его намерением отложить выполнение задания (один из трюков трикстера). Тем не менее подмеченная исследователем звуковая переключка окказиональных антонимов “*tomorrow–nevermore*”, за которой угадывается борьба отчаяния и надежды, – достаточно интересный аргумент в споре о “Вороне”. Джон Адамс придерживается также версии (противоречащей тезисам “Философии сочинения” По), согласно которой за образом Ворона нет никакого реального денотата: “Образ ворона как таковой часто используется как выдумка, в значительной степени не оправданная смыслом, в конечном счете без объективных коррелятов. (...) Традиционные ассоциации с вороном служат для расширения иронии и области применения тайного символа, совершенствования логики и связности, обогащения смысла...”<sup>41</sup>.

Видеть в “Вороне” скрытую “надежду”, глубоко укорененную в эстетике По, предлагает Т.Д. Венедиктова. Приведем этот любопытный фрагмент с некоторыми сокращениями. «В “Вороне” исходная ситуация вполне жизнеподобна, отчасти даже комична – разговор одинокого человека с ручной говорящей птицей, прилетевшей ненастной ночью “на огонек”. Но постепенно, от строфы к строфе все более осязаемым становится “подводное течение”. Нарастает ощущение призрачности, ирреальности происходящего (...). К концу стихотворения разговор с вороном уже безошибочно ощущается нами как (...) символ внутренней разорванности человека и мира, тоски человека по гармонии и неспособности, нежелания утешиться всего лишь покоем. Стихотворение По – внутренне совершенный шаманский мир, в котором каждая деталь великолепно функциональна и не перестает работать, даже когда его функция публично “разоблачена”. Сверхзадача произведения – о которой автор умалчивает как о чем-то “не относящемся к произведению *per se*” – состоит в том, чтобы будить в душах людей (в том числе и “широкой

<sup>40</sup> Зверев А.М. Эдгар Аллан По // История литературы США. М., 2000. Т. 3. С. 204.

<sup>41</sup> Adams J.F. Classical Raven Lore and Poe’s Raven // Poe Studies. 1972. Vol. V, N 2. Dec. P. 53.

публики"!) поэтическое чувство, наслаждение гармонией, любовь к красоте, а значит – отвращение к царствующему безобразию, а значит – надежду»<sup>42</sup>.

Крайне оптимистично оценивали главный мотив стихотворения исследователи, над которыми довлели идеологические штампы советской эпохи. Так, О.М. Кириченко утверждала, что «мужество противостояния страху (...) станет ведущим мотивом одного из его (По. – В.Ч.) самых зрелых стихотворений – "Ворона" (для иллюстрации этого тезиса приводилась XVII строфа. – В.Ч.)»<sup>43</sup>. Добычей "вульгарного материализма", наложившего свой отпечаток на трактовку многих произведений мировой литературы, стало и такое сугубо личностное, не затрагивающее социальных проблем, стихотворение, как "Ворон". Идеология советского тоталитаризма могла предложить исследователям на выбор одну из трех реакций на "Ворона": 1) замалчивание; 2) резкое неприятие произведения как продукта буржуазного индивидуалистического сознания; 3) принятие произведения как антикапиталистического и антибуржуазного по духу. Третий путь был наиболее тернистым, ибо предполагал измышление денотатов, однако именно по этому пути пошли А.Н. Оленич-Гнененко и Н.И. Самохвалов. С позиций сегодняшнего дня кажется не просто утопической, а фантастической та картина "светлого будущего" Америки "без ворона", которая сменит картину "безрадостного настоящего". Однако передадим слово исследователю, которому "Ворон" помог создать в 1973 г. чуть ли не социальную концепцию развития Соединенных Штатов!

«После того как поэт узнает, что никогда он не увидит свою возлюбленную, никогда не придет исцеление от мук, никогда не покинет его Ворон, наступает символическое разрешение загадки – ворон и есть самое "никогда", символ отчаяния, навеки поселившегося в его душе, которой уже не выйти из мрака (...) (цитируется последняя строфа. – В.Ч.). Так символ отчаяния превращается в приговор рока. И это приговор не только лирическому герою стихотворения, но и всей нации, всей Америке: тень Черного Ворона падает и на нее. В данном случае индивидуальная драма поэта позволяет угадать драму общенациональную. "Ворон" принадлежит к тем шедеврам литературы, которые, пережив своего творца, продолжают волновать новые поколения и позволяют видеть в них новый, более глубокий смысл по сравнению с первоначальным замыслом автора. Ныне Черный Ворон покинул бюст Паллады и уселся на статуе Свободы, стоящей у входа в нью-йоркскую гавань. Тень этого Ворона легла на всю Америку, и уже не один поэт, а миллионы жертв капитала – негры, загнанные в гетто, белые обитатели трущоб – вопро-

<sup>42</sup> Венедиктова Т.Д. Поэтическое искусство США: Современность и традиция. М., 1988. С. 41–42.

<sup>43</sup> См.: Кириченко О.М. Американская поэзия первой половины XIX века (от Брайента до По) // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. М., 1982. С. 97–98.

шают судьбу: придет ли когда-нибудь конец их страданиям? И Ворон каркает: “Никогда!” – никогда Америка не избавится от расовой ненависти, от голода и нищеты миллионов тружеников, от агрессивных войн... пока существует капитализм. Неумолимая поступь истории устраняет безысходность предсказаний поэта, дает основания для оптимистической развязки трагической судьбы этого континента. Недалек день, когда трудовая Америка грозно воскликнет: “Прочь отсюда без следа!” И придет Надежда, кончится ночь, и Ворон “с зарей исчезнет без следа”<sup>44</sup>.

Разгадку сюжета “Ворона” один из современных переводчиков стихотворения ищет в психологической плоскости, “именно в том, что герой впал в грех сомнения. Он идет от рассудка. Раздвоение возможного ответа ведет к раздвоению сознания, к раздвоению в восприятии окружающего мира (...). Вот и доходит в итоге до прямого столкновения в одной комнате видения серафимов – и Ворона. Именно это раздвоение вынуждает героя: одной частью сознания – прекрасно понимать, что Ворон отвечает одним только затверженным словом; но другой частью – верить в правдивость его ответов; подсознание же провоцирует его на вопросы убийственные”<sup>45</sup>.

До сверхзадачи пытаются докопаться и лингвисты. Может ли анализ внутритекстовых связей (когезии) приоткрыть дверь в кладовую смыслов? «Проанализируем поэму Эдгара По “The Raven” (Ворон), – говорит И.Р. Гальперин в своем, ставшем уже классическим, труде “Текст как объект лингвистического исследования”. – Поэт скорбит в одиночестве о смерти своей возлюбленной, он ищет в оккультных науках ответа на вопрос, предстоит ли ему встреча с ней в загробном мире. В открытое окно влетает ворон, и поэт беседует с вещей птицей. Вот вкратце содержание поэмы, состоящей из 18 длинных строк. Во второй строке появляется сочетание *lost Lenore* (утраченная Линор), декодируемое как “ушедшая в мир иной” перифрастическими оборотами *nameless here for evermore* (навсегда безымянная здесь) и *whom the angels name Lenore* (которую ангелы называют Линор). Эти сочетания, ключевые по своему значению, вновь воспроизводятся в строках *memories of Lenore* (память о Линор), *forget this lost Lenore* (забудь свою утраченную Линор). Когезия здесь дистантная, непосредственно способствующая интеграции текста и, в конечном счете, раскрывающая СКИ (содержательно-концептуальную информацию. – В. Ч.) всей поэмы. Логические и стилистические виды когезии в тексте, в особенности в поэтическом, лежат на поверхности. В данном примере когезия особенно заметна благодаря тому, что здесь употреблено собственное имя – Линор, единственное собственное имя во всей поэме. Значительно сложнее увидеть когезию ассоциативную (подтекстовую). Выражение *pondered over many a quaint and curious volume of forgotten lore*

<sup>44</sup> Самохвалов Н.И. Черный Ворон и Белый Кит // Американская литература. Проблемы романтизма и реализма. Краснодар, 1973. Вып. 2. С. 9–10.

<sup>45</sup> Голубев И. [Комментарии к переводу] // <http://translit.newmail.ru/poe/raven.html>.

“размышляя над любопытными томами забытой науки” сцеплено с перифрастическими оборотами *vainly I had sought to borrow from my books surcease of sorrow* “тщетно искал я в книгах успокоения”, *dreaming dreams no mortal ever dared to dream before* (мечтая о том, о чем ни один смертный никогда не смел мечтать) и дальше *it shall clasp a radiant maiden* “обнимет ли (душа) эту лучезарную деву”, *other friends have flown before* (и другие друзья покидали меня), *she shall press, ah, nevermore* (она уже никогда не будет лежать на этой подушке). Все эти выражения, выбранные из разных строф, показывают, как ассоциативная когезия способствует реализации содержательно-концептуальной информации. Мысль поэта на протяжении всей поэмы возвращается к надежде встретиться с любимой в этом или в потустороннем мире, хотя ключом к декодированию СКИ является слово *nevermore* (никогда), повторяющееся почти в каждой строфе. В этом беглом рассмотрении некоторых средств когезии в поэме “Ворон” не подвергнут анализу целый ряд других средств, связующих отдельные места текста. Почти никаких опознанных и фиксируемых в грамматиках средств связи здесь нет, за исключением, пожалуй, слов *presently* (вскоре) в пятой строфе и *then* (затем) в первой строфе<sup>46</sup>.

Отметим целый ряд неточностей и ошибок. Пересказ содержания доведен почему-то только до XVI строфы включительно. Словосочетания, относящиеся к Линор, названы бездоказательно “ключевыми”, а реализуемая через них когезия подается как раскрывающая “содержательно-концептуальную информацию всей поэмы”. “Мысль поэта на протяжении всей поэмы возвращается к надежде встретиться с любимой в этом или в потустороннем мире...” Во-первых, мысль героя, а не рассказчика, а тем более “поэта”. Во-вторых, возвращается к надежде встретиться с любимой в потустороннем мире, а никак не “в этом мире” (иначе как фантастическим такое допущение не назовешь). Таким образом, в результате “беглого рассмотрения” когезии смысла произведения стал еще более “темным”.

Встречаются также попытки трактовки сюжета “Ворона” в русле биографического метода. «Ощущение безысходного отчаяния и неизбежности крушения всех надежд возникло в По как выражение меланхолической тоски, причины которой следует искать в его духовной природе и трагической судьбе, – считает Г. Аллен. – Сочетание характерной для него темы “утраченной возлюбленной” с роковым смыслом слов, произносимых вороном, ясно указывает на то, что поэт уже всецело осознал, что его попытка или навязанный браком с Вирджинией необходимость отдать мечте место, предназначенное

<sup>46</sup> Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. С. 77–78. (Курсив мой. – В. Ч.) См. также любопытный лингвистический анализ Уильяма Фридмана (William Freedman), результатом которого стало весьма рискованное утверждение о соотносительности нарратора и ворона, с одной стороны, поэта и его произведения, с другой (*Freedman W. Poe's “Raven”: The Word that is an Answer “Nevermore” // Poe Studies / Dark Romanticism: History, Theory, Interpretation. 1998. Vol. 31. N 1. P. 23–31*).

в жизни для реальной любви, обрекла его на страдания и боль»<sup>47</sup>. Опыты фрейдистского толка также не единичны. Еще Мари Бонапарт утверждала, будто Ворон символизирует “отца” поэта, который по-эдиповски вклинивается “между матерью и ребенком”<sup>48</sup>. По мнению современного психоаналитика, изображение птицы, похожей на ворона, на спинке кресла (стоявшего в одной из комнат в доме Джона Аллана, приемного отца Э. По) стало для юного Эдгара эмблемой “отца”. “Nevermore”, таким образом, становится вербальным воплощением роли Джона Аллана в жизни По<sup>49</sup>. На гендерных отношениях акцентирует свое внимание А. Шарапова. «Злой вестник в обличье ворона с именем Невермор, – поясняет она, – вторгается в кабинет героя, который мыслит за учеными занятиями отвлечься от мучительной тоски по недавно ушедшей из жизни возлюбленной. Человек-демон-птица Невермор находит себе место на голове у бюста греческой богини мудрости Афины Паллады. Знание не может заменить герою утраченной любви, и в отчаянии одиночества он жаждет присутствия женского начала, так что даже в пернатом визитере он тщится усмотреть это начало, будь он “мэдем”, “леди”, ворониха с клювом (? – В. Ч.) или, может быть, сама Паллада с эгидой и в шлеме... Некоторые из переводчиков приносили в балладу По пушкинский мотив заклинания возлюбленной тени. У По однако этого нет. Линор обитает под защитой горних серафимов в Раю, и протагонист мучим одним вопросом – возможна ли для него, грешника и отступника веры (? – В. Ч.), встреча с нею, праведницей, там, в загробной жизни”<sup>50</sup>.

Попытки напрямую связать художественную реальность с реальностью физической любопытны лишь в плане изучения психологии самого исследователя. Столь же малоубедительны опыты оккультного толкования мира “Ворона”<sup>51</sup>, в результате чего автор предстает чуть ли не профессиональным магом.

По мнению известного американиста Ю.В. Ковалева, «слово “nevermore” производило на читателей столь сильное впечатление потому, что в контексте стихотворения имело смысл ужасный и по тем временам крамольный. Оно “отменяло” потусторонний мир и идею бессмертия души»<sup>52</sup>. «Появление “Ворона”, – считает исследователь, – не просто дерзкая выходка поэта, кинувшего бомбу в традиционное миропонимание и взорвавшего привычные духовные ценности. Оно есть следствие углубленных размышлений о судь-

<sup>47</sup> Аллен Г. Эдгар По. М., 1984. С. 243. (Перевод книги: *Allen H. Israfel. The Life and Times of Edgar Allan Poe*. N.Y.; Toronto, 1949.) См. также: *Боброва М.Н. Эдгар Аллан По // Боброва М.Н. Романтизм в американской литературе XIX века*. М., 1972. С. 143–144 и др.

<sup>48</sup> *Bonaparte M. The Life and Works of Edgar Allan Poe*. L., 1949. P. 131.

<sup>49</sup> См.: *Orvell M.D. “The Raven” and the Chair // Poe Studies*. 1972. Vol. V, N 2. Dec. P. 54.

<sup>50</sup> *Шарапова А. Вместо послесловия // По Э. Стихи [Эдгар По в переводах Константина Бальмонта]*. М., 2006. С. 260–261.

<sup>51</sup> См.: *Granger B.H. Devi Lore in “The Raven” // Poe Studies*. 1972. Vol. V, N 2. Dec. P. 53–54.

<sup>52</sup> *Ковалев Ю.В. Указ. соч.* С. 17.

бах материальной и духовной Вселенной, ведших Эдгара По к революционной космологической теории, предвещавшей открытия XX столетия. На этом пути, в конце которого стоит трактат “Эврика”, опубликованный через три года после “Ворона”, мысль поэта двигалась по двум направлениям: он пытался определить физическую и духовную судьбу отдельного человека и Вселенной, и в обоих случаях предполагал (с душевным трепетом) полное и окончательное уничтожение»<sup>53</sup>.

Однако выносить “приговор” “Ворону”, как это сделал Ю.В. Ковалев, преждевременно – до тех пор, пока не будут вычленены и проанализированы все возможные для данного произведения повествовательные инстанции. Если последнюю реплику нарратора еще можно как-то увязать с абстрактным (имплицитным) автором, то уж совсем наивно относить ее за счет реально-го По – об этих заблуждениях биографического метода сказано много и нет нужды повторяться.

Реакцией на попытки декодировать поэзию По с помощью традиционно-го романтического кода явилось стремление увидеть в ней пародию на традиционный романтизм (начало этому направлению положил в 1970-х годах Дж. Томпсон)<sup>54</sup>. Во всем творчестве По, будь это проза или поэзия, стали искать приемы травестирования, автопародии, умышленные несоответствия, сознательные “проколы”. Сверхзадачей повествования становилось развенчивание “чужого” и пародирование “своего”, а не утверждение “своего”. Хотели того исследователи или нет, они приравнивали Эдгара По не к Мюцарту, а к Сальери. Логическим продолжением этой линии могло бы стать утверждение, что Дюпен пародировал приемы своего будущего преемника – Шерлока Холмса. Происходило это потому, что исследователи использовали постмодернистскую оптику при рассмотрении текста, созданного в первой половине XIX столетия, и находили там то, что хотели найти. Причем все, что не вписывалось в “систему аргументов”, отсекалось – для чистоты эксперимента приходится жертвовать частностями. Собственно говоря, ничего предосудительного в попытке “нового” прочтения По нет – стоило лишь относиться и к своим попыткам с известной долей автоиронии. Как заметила Э.Ф. Осипова, отдавшая дань изучению феномена автопародирования, “проблема заключается в том, чтобы определить, где автор (и персонаж. – В.Ч.) говорит собственным голосом, открывает свое лицо, откладывая в сторону маску”<sup>55</sup>. Если заслугой Дж. Томпсона явилось указание на то, что в многослойном письме По имеется достаточно глубоко запрянтанный слой авторской иронии, то исключительное выпячивание этого слоя *привело* его сторонников

<sup>53</sup> Там же. С. 18.

<sup>54</sup> См.: *Thompson G.R. Poe's Fiction. Romantic Irony in the Gothic Tales.* Madison, 1973.

<sup>55</sup> *Осипова Э.Ф. Эдгар По в американской критике последних десятилетий // По Э.А. ЭМИ. Краснодар, 2000. Вып. 3. С. 199; см. также: Она же. Загадки Эдгара По: Исследования и комментарии. СПб., 2004. С. 9.*

к вульгарным упрощениям. Так, сверхзадача такого великого произведения, как “Ворон”, низводится ими до пародирования романтических образцов и высмеивания поэтов-иррационалистов<sup>56</sup>.

В чем же состоит сверхзадача “Ворона”? Поначалу отметим, что кульминационность вопроса о возможности посмертной встречи героя и его возлюбленной никем не оспаривалась. К Ворону герой обращается как к медиатору между миром живых и миром мертвых. К этой роли ему не привыкать – это одна из основных его функций. Но Ворон у Эдгара По – медиатор “по случаю”: он влетел в жилище человека, который его не искал. С ангельским миром герой вообще лишен возможности общаться: мимолетное соприкосновение с ним в XIV строфе только подчеркивает эту невозможность. Надежность Ворона-медиатора, могла бы, конечно, вызвать у героя определенные сомнения с учетом склонности Ворона-трикстера к различным трюкам и мистификациям – но при менее драматических обстоятельствах. Герой погружен в стихию отчаяния, его подсознание настроено на пессимистическую волну, поэтому возникает вполне правдоподобная иллюзия, будто на свои “вызовы” он получает адекватные “ответы” (“за что боролся, на то и напоролся”). В связи с этим куда логичнее сближать Ворона с “alter ego” героя, с его подсознанием, чем с памятью, как это сделал Борхес. Сближать, но ни в коем случае не отождествлять: Ворон действует как самодостаточный персонаж, обладающий высоким потенциалом непредсказуемости. Шесть его ответов не сводятся к единому “Nevermore” – это шесть не полностью тождественных друг другу “Nevermore”, которые могут быть обозначены как *Nevermore*<sup>1</sup> *Nevermore*<sup>2</sup> *Nevermore*<sup>3</sup> *Nevermore*<sup>4</sup> *Nevermore*<sup>5</sup> *Nevermore*<sup>6</sup>; всего же слово встречается в тексте 11 раз. *Nevermore*<sup>1</sup> вообще стоит особняком как акт самоидентификации. Принимая в качестве личного имени *Nevermore*, ворон тем самым пытается отмежеваться от видового имени *Raven*, хотя связь этих двух слов очевидна<sup>57</sup>. Можно сказать, что Дух отрицания (*Never*) закодирован в структуре видового имени (*Raven*) и ворон – птица не только вещая, но и

<sup>56</sup> См.: *Hirsh D. The Raven and the Nightingale // Poe and his Times. IV / Ed. by B.F. Fisher. Baltimore, 1990; Eddings D. Theme and Parody in “The Raven” // Ibid.*

<sup>57</sup> Так, например, И.В. Арнольд приводила слова *Raven – Never* в качестве примера параномасии (*Арнольд И.В. Стилистика декодирования. Л., 1974. С. 55*); если быть более точным – они взаимодействуют друг с другом по принципу нестроного палиндромона (см.: *Чередниченко В.И. Стихотворение Эдгара Аллана По “Ворон” в русских переводах. Статья первая // По Э.А. ЭМИ. Краснодар, 1997. Вып. 2. С. 46*); интересна попытка сблизить русское “Ворон” и английское “More” в ироническом двустишии Германа Лукомникова: «Как здоровье, ворон? / Каркнул “Nevermore!” он» (*Лукомников Г.Г. Стихи сезона: 2000/2001. М., 2001. С. 6*). Обращает на себя внимание попытка Генри Шеперда (Henry E. Shepherd) связать слово *Nevermore* со словом *Мортимер* (ср. реплику Хотспера (Шекспир, “Король Генрих IV”, действие III): «Я научу скворца, чтоб он твердил / Лишь “Мортимер”...»), которое было хорошо известно По (см.: *Mabbott T.O. Op. cit. P. 372*). Джон Адамс выделяет фонетически сближенные слова *nevermore* и *tomorrow* (в тексте стиха – *tomorrow*), играющие роль символов-антонимов (см.: *Adams J.F. Op. cit. P. 53*).

мудрая, – находит его, максимально самореализуясь (в отличие от героя, который действует как потерявший имя).

Однако по мере продвижения от *Nevermore*<sup>2</sup> к *Nevermore*<sup>6</sup> искренность акта самоидентификации ворона становится все более и более сомнительной. Своего тайного личного имени он так и не открывает, опасаясь, по-видимому, разоблачения. Называя себя *Nevermore*, Ворон не просто лжет (ср. имя “Никто”, которым прикрывается Одиссей в минуту смертельной опасности, – Одиссея, IX, 366), а скорее издевается, парируя иронический вопрос ответом, в котором несомненно есть доля истины (что делает его еще менее уязвимым). Здесь, из-под обличья серьезного “культурного героя” проступает Ворон-трикстер со своими всегдашними проделками. Вообще же (если руководствоваться теорией вероятности, а тем самым и здравым смыслом), каждое последующее *Nevermore* не увеличивает, а уменьшает вероятность повтора, конечно, если допустить, что лексикон Ворона вмещает более одного слова (предположение вполне разумное, хотя текст его не подтверждает и не опровергает). Собственно говоря, на этом раскачивании между чаемым “Да” героя и “Нет” Ворона и держится главное напряжение сюжета. Читатель, как и герой (но не рассказчик), не знает, чем это все закончится, поэтому с нетерпением следит за перипетиями сюжета. Когда исследователь говорит, что ответ заранее известен, он лукавит, накладывая свою позднейшую рецепцию на акт первочтения. Эффект псевдопредсказуемости реплик Ворона обыгрывается в пародии Николая Глазкова. Здесь переход от общих вопросов к частным<sup>58</sup> приводит к логико-семантическому сбою в системе: “Я спросил: – Какие в Чили / Существуют города? / Он ответил: – Никогда! / И его разоблачили!”<sup>59</sup>. Но разоблачили глазковского псевдоворона, больше напоминающего попугая, а не ворона По, не давшего не только ни одного бессмысленного ответа (действовавшего по принципу “каков вопрос – таков ответ”), но и повода считать себя глупцом. (Существует, правда, и прямо противоположное мнение, но оно основано на недоказанном предположении: “Если называть вещи своими именами (?), перед нами не Ворон, а скорее попугай, знающий на человеческом языке одно-единственное слово и вынужденный повторять его совершенно безотносительно (??) к смыслу и форме вопроса”<sup>60</sup>.)

Исключительно важна та символическая лестница, по которой взбирается душа героя в поисках окончательного ответа, и откуда ей предстоит или взлететь “вверх” или совершить прыжок “вниз”. У этой символической лестницы три ступени, и они носят названия “непентес” (забвение), “бальзам” (исцеление) и “Эдем” (спасение).

<sup>58</sup> См. анализ вопросов в любопытной заметке: *Иткин И.* Скандальное разоблачение, или О пользе частных вопросов // <http://lasch.narod.ru/old/science/itkin1.htm>.

<sup>59</sup> *Глазков Н.* Ворон // *День поэзии 1956–1981*. Избранное. М., 1982. С. 46.

<sup>60</sup> *Иткин И.* Указ. соч.

Поверив “на слово” нарратору, читатель принимает “на веру” и постулат о “святости” Линор (нарратор не считает даже нужным это как-то обсуждать). Линор обитает в другом – сакральном – мире, принципиально отличном от мира героя (“within the distant Aidenn”), поэтому за вопросом о возможности посмертной встречи с ней просвечивает другой: окажется ли герой в том, лучшем, мире, или нет. Он понимает, что сама по себе любовь к Линор не может служить туда “пропуском”, отсюда особая острота последнего вопрошания. “Тоска поэта по мертвой возлюбленной” может быть и важнее внешнефабульной канвы, как на этом настаивал Николай Гумилев, но за ней, за этой “тоской”, просвечивает вопрос о смысле человеческой жизни и посмертной судьбе самого героя. (Этот скрытый смысл обнажил в своем переводе Павел Лыжин, переакцентировав внимание с мотива посмертной встречи на проблему посмертной участи самого героя: “Поцелую ль я Ленору, Рай *обретши навсегда?*” – XVI, 95; выделено мной. – В. Ч.) “Nevermore” налагало вето на вход героя “в рай” (возможно, последние слова “И моя душа из этой тени, что лежит, колеблясь, на полу, / Не поднимется – больше никогда!” следует трактовать так: “И моей душе никогда не войти в рай” – где, по версии героя, обитает душа его возлюбленной Линор), но оно, вопреки материалистическим установкам Ю.В. Ковалева, не “отменяло потусторонний мир и идею бессмертия души”. Иначе зачем с такой страстью вопрошать Ворона, а затем проклинать его? Вопрос же о религиозности самого По едва ли может служить темой научного анализа, к тому же его обсуждение выходит за пределы задач, поставленных в настоящем исследовании.

Эпилог “Ворона” дает возможность по меньшей мере двоякой интерпретации судьбы героя: 1) герой жив, но обречен влачить существование в странном мире, где не происходит никаких событий, в мире, где одна реальность – бесконечное страдание. Это состояние духовной гибели; 2) земная жизнь героя окончилась, но душа его продолжает страдать, не имея надежды (во всяком случае, так пытается представить дело нарратор) на лучшую участь.

Однако здесь есть свои “подводные течения”. Ворон – победитель в дуэли с героем, он отнимает у него последнюю надежду, но разве последнее слово в этом мире остается за Вороном? Спор человека и Ворона имеет глубокие онтологические основания. Собственно говоря, вопрос о посмертной участи души человека явно или тайно звучит в душе каждого мыслящего субъекта<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> Вопрос о корреляции текста автора и текста его жизни не может быть предметом строго научного исследования. Приведем, тем не менее, свидетельство, относящееся к последним часам жизни По. В минуту просветления сознания к умирающему поэту подошла жена доктора Морана (в клинику которого был помещен По), “чтобы записать его последние распоряжения”. «Он спросил ее, осталась ли у него надежда. Подумав, что он имеет в виду надежду на выздоровление, она ответила, что доктор Моран считает его состояние очень серьезным. “Я хотел сказать, есть ли у такого пропащего человека, как я, надежда в ином мире”, – объяснил он» (см.: Аллен Г. Указ. соч. С. 318).

Сюжетное поле “Ворона”, проходя сквозь сознание реципиента, лишь сильнее и глубже обнажает ту “онтологическую рану”, которая возникла у реципиента задолго до соприкосновения с текстом и которая будет кровоточить еще много времени спустя. Реципиент не обязан относиться с полным доверием к нарратору. Недоверие к окончательному “нет” в “Вороне” и формирует тот пафос вопрошания, который по своей художественной силе превосходит пафос отрицания. Можно сказать, что ВОПРОС в “Вороне” не только онтологически первичен, но и онтологически значимее ответа.

К сверхзадаче произведения с совершенно иной стороны нас может подвести синергетический анализ, примененный И. Пригожиным к физическим событиям<sup>62</sup>. Разумеется, любая экстраполяция методов естественных наук в сферу изучения художественных событий сопряжена с известным научным риском и может иметь ограниченный радиус действия. Как мог бы проинтерпретировать картину мира в “Вороне” синергетик? Исходная ситуация предстала бы ему ситуацией *неустойчивого равновесия*. Некое драматическое событие в прошлом оказывает влияние на поведение героя, создавая напряжение и провоцируя его на дальнейшие шаги. С помощью маркированной (сакральной) информации он пытается воспрепятствовать нарастанию *энтропии* и придать всей системе отношений с окружающей действительностью равновесный устойчивый характер. Попытка терпит крах, к тому же имеет место “несанкционированное” вторжение в жилище хтонического существа. Процессы становятся все более и более неравновесными, степень алеаторичности резко возрастает, ситуация становится неустойчивой и неуправляемой. Вблизи *точек бифуркации*<sup>63</sup> – сюжетных развилок (пространство между вопросом героя и ответом Ворона) – отмечаются флуктуации. Решающая для судеб всей системы точка бифуркации образуется в диапазоне строк 91–95 (вопрос героя о возможности посмертной встречи с Линор). Ответ на вопрос получен (строка 96), и вся система погружается в пучину хаоса. Смолкают голоса героя и Ворона, герой вступает в зону вечного молчания. Новый порядок выкристаллизовывается из хаоса, но это порядок не жизни, а смерти. Колебательные движения тени продолжают совершаться, но это обратимый процесс, иллюстрирующий “дурную бесконечность”. Разорвать цепочку может лишь сверхъестественное чудо.



<sup>62</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М., 1986.

<sup>63</sup> “... вблизи точек бифуркации в системах наблюдаются значительные флуктуации, – поясняет И. Пригожин. – Такие системы как бы колеблются перед выбором одного из нескольких путей эволюции (...). Небольшая флуктуация может послужить началом эволюции в совершенно новом направлении, которое резко изменит все поведение макроскопической системы” (Там же. С. 23).



*В.И. Чердниченко*

“ВОРОН” ЭДГАРА ПО  
КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН:  
ОТ ПРЕДПОСЫЛОК К ПОСЛЕДСТВИЯМ

1. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ. ИСТОЧНИКИ. ПУБЛИКАЦИИ

В англоязычной литературе существует множество версий создания “Ворона”, обладающих разной степенью достоверности, что неудивительно для произведения, еще при жизни автора имевшего серьезный успех и широко обсуждавшегося в литературных и читательских кругах. Среди версий заведомо неправдоподобных упомянем следующие:

1. Подлинный автор “Ворона” – не Э.А. По, а другое лицо.
2. Э.А. По присвоил себе чужой труд, отшлифовал или переработал его.
3. “Ворон” – частичный/полный перевод иноязычного произведения.

Проблема заимствования – одна из самых обсуждаемых в англо-американской критической литературе по “Ворону”. Эдгару По инкриминировали всевозможные виды “захвата” чужой собственности – от сюжета и мотивов до отдельных образов или слов (меньше всего ударов пришлось по метрике). Сравнительно редки случаи обвинения в чистом плагиате, сошлемся на один из них. Так, “Эдинбург Дейли Ревью” (“The Edinburgh Daily Review”) от 18 августа 1864 г., называя публикацию По “единственным в своем роде образчиком литературного жульничества”, пишет, что все формально-содержательные особенности стиха (включая сюжет, ритм и рифмы) были списаны с персидского оригинала благодаря детальному знакомству По с восточными языками. Для достоверности следовало указать автора, у которого было украдено стихотворение, и источник информации. Автора назвать забыли, а вот в качестве источника фигурирует “бывший бомбейский служащий” некто мистер Лэнг (Mr. Lang). Чтобы придать вескость всей истории, анонимный обличитель ссылается на “одного из самых знаменитых востоковедов в Англии”<sup>1</sup>. Воистину “надувательство как точная наука”!

К сожалению, чрезвычайно редки попытки объяснить сходные места с позиций мифологической теории (англоязычному читателю были хорошо известны имена Макса Мюллера – Max Müller и Джорджа Кокса – George

---

<sup>1</sup> Цит. по: Legler H.E. Poe's Raven: Its Origin and Genesis. Wausau, 1907. P. 105–106.

William Cox) или теории самозарождения. Ключом к объяснению сходных мест и мотивов могла бы стать теория “встречных течений” Александра Веселовского<sup>2</sup> – ведь именно в середине 40-х годов XIX в. в США возникла лакуна, которую закрыл своим появлением “Ворон”, – в другое время в другом месте произведение могло бы остаться если не незамеченным, то лишь вскользь упомянутым, дожидаясь своего “звездного часа”. Понять специфику “Ворона” и смысл использования в тексте “общих мест” и заимствований помогают различные виды построчного комментария (отметим в связи с этим усилия Т.О. Мабботта; см. также публикуемый в настоящем издании комментарий составителя к подстрочному переводу).

Среди источников “Ворона” исследователями назывались произведения таких разных поэтов, как Г.А. Бюргер, С.Т. Колридж, Т. Мур, П.Б. Шелли, У.К. Брайант, Дж. Китс, Э.Б. Браунинг, А. Теннисон и др.; список второстепенных поэтов (есть в этом списке и прозаики) много длиннее<sup>3</sup>. Лишено смысла утверждать, что именно “Ворон” “явился доказательством реальности создания качественного нового из отдельных известных элементов, которые По в процессе художественного творчества слил воедино”<sup>4</sup>, ибо интертекстуальность, как это убедительно показано в работах Ю. Кристевой, Р. Барта и других постструктуралистов, присуща любому произведению новой литературы<sup>5</sup>. При этом важно подчеркнуть, что постулирование интертекстуальности не снимает проблему источников и влияний, интертекстуальность лишь подчеркивает условность и относительность отдельного акта заимствования.

<sup>2</sup> См.: Чередниченко В.И. Сравнительно-исторический метод // Литературная Грузия. 1991. № 4. С. 211–212.

<sup>3</sup> См. ниже “список Леглера”. Джон Лесли Дамерон (John Leslie Dameron) обратил внимание Т.О. Мабботта на стихотворение “Ворон” некоего G.F.W., опубликованное в 1838 г. в “Бентлис Мисселлани” (“Bentley’s Miscellany”). В нем, в частности, рассказывалось о том, как “глухое карканье” (“hollow croak”) ворона звучало как “голос демона” (“the voice of a demon”) и было “знаком, явственно возвещающим” о смерти (“the token / Surely spoken” of death). (См.: Mabbott T.O. [Notes] // Collected Works of E.A. Poe // Ed. by T.O. Mabbott. Cambridge (Mass.), 1969. Vol. I. P. 374.)

<sup>4</sup> Нестерова Е.К. [Комментарии] // По Э.А. Стихотворения. М., 1988. С. 404.

<sup>5</sup> Ср. рассуждение Р. Барта: “Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек” (Современное зарубежное литературоведение: Страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины. М., 1996. С. 218).

В статье, опубликованной в “Сэтердей Ивнинг Пост” (“The Saturday Evening Post”, в мае 1841 г.), По попытался на основе 11 прочитанных глав предсказать дальнейший ход развития сюжета в романе Ч. Диккенса “Барнеби Радж” (“Barnaby Rudge”, 1841), одним из главных персонажей которого является ворон Грип. В статье о “Барнеби Радже”, опубликованной в “Грэхемз Мэгезин” (“The Graham’s Magazine”) в феврале 1842 г., он вернулся к своему предсказанию. Эти факты вкупе со ссылкой на письмо Диккенса, которым открывается “Философия сочинения”, подтолкнула некоторых исследователей к мысли о “линии Грипа” в романе Диккенса как об одном из главных источников “Ворона” (ср., например, мнение Г. Аллена, А.Г. Куинна<sup>6</sup> и др.). Думается, если бы это было так, склонный к мистификации По вряд ли сослался бы на Диккенса в статье, посвященной истории сочинения стихотворения. Сюжетные перипетии романа не дают к тому же реальных оснований для такого вывода. С другой стороны, если проблему создания “Ворона” свести к решению логической задачи, как это пытался представить автор в своей “Философии сочинения”, то теряет смысл сама постановка вопроса о каких-либо внешних воздействиях, не говоря уже о влияниях и заимствованиях. Вернемся, однако, к “Барнеби Раджу”.

Если “умный” Грип и “полоумный” Барнеби составляют пару персонажей-неразлучников<sup>7</sup>, то герой “Ворона” и Ворон – непримиримые оппоненты<sup>8</sup>. Несмотря на свой выдающийся талант в искусстве подражания человеческой речи и артистизм, Грип – персонаж, не совершающий ничего сверхъестественного (все его трюки имеют орнитологическое обоснование, что подтверждает и предисловие к роману). Приписываемая Грипу тем или иным персонажем мистическая роль не подтверждается ходом развития сюжета, поведение птицы вполне реалистично, реплики в принципе предсказуемы (словарный запас составляет порядка двух десятков слов), хотя слушатели и наделяют их эффектом глубокомыслия. Грип – птица скорее забавная, чем зловещая, как персонажу ему присущи такие качества, как хитрость, ирония, упрямство, преданность хозяину, наблюдательность, прожорливость. Самое

<sup>6</sup> См.: *Quinn A.H.* Edgar Allan Poe. A critical biography. N.Y., 1941. P. 440.

<sup>7</sup> Ср. принципиальную характеристику, которую дал По персонажам в своей рецензии на роман Диккенса. Отмечая, что характер Грипа “в целом, по отношению к характеру идиота, играет ту же роль, что и аккомпанемент по отношению к мелодии”, он заключает: “Несмотря на то, что каждый из них может существовать отдельно, вместе они составляют целое, которое было бы несовершенным при отсутствии одного из двух” (Saturday Evening Post. 1841. May. 1).

<sup>8</sup> В своей иронической “Басне для критиков” (“Fable for the Critics”, 1848) Джеймс Лоуэлл (James Russell Lowell) сопоставил две пары – По и его Ворона с Барнеби Раджем и его вороном: “Вот подходит По со своим вороном, как Барнеби Радж / Три пятых в нем – от гения, две пятых – сущий вздор” (“There comes Poe, with his raven, like Barnaby Rudge, / Three fifths of him genius and two fifths sheer fudge”) – за этим нелепым сравнением сквозит довольно распространенное к середине XIX столетия мнение о влиянии образа Грипа на образ Ворона По.

важное отличие ворона романного от ворона стихотворного состоит в том, что Грип начисто лишен пророческих функций<sup>9</sup>, он к тому же не философ, а чистый прагматик. Символическая составляющая образа Грипа ослаблена, образа Ворона – выпячена. Эдгар По не скрывал своего интереса к Грипу как высокохудожественному персонажу, вписанному умелой рукой в сюжетную ткань романа, причем отдельные сцены и приемы могли привлечь его внимание особо (например, акт глубокомысленного созерцания Грипом раскрытой на пюпитре “большой книги” или эпитафий на надгробных памятниках – гл. 25; сравнение шагающего ворона с “щеголем в тесных башмаках” – гл. 6; ответ Грипа “Никто” (“Nobody”) на вопрос Барнеби “Грип надеется, но кто позаботится о Грипе?” (“Grip hopes, but who cares for Grip?” – гл. 73 и др.); но говорить о Грипе как прототипе Ворона По, а о “Барнеби Радже” как основном источнике “Ворона” нет серьезных оснований.

По мнению американского исследователя Джозефа Джонса “отправной точкой” произведения По могла послужить баллада неизвестного автора, опубликованная в журнале “Фрэзерс” (“Fraser’s”) под названием “Ворон, или Сила совести: пограничная легенда” в марте 1839 г. Оспаривая тезис “Философии сочинения” о “логической” родословной образа Ворона, автор выдвигает версию о вороне по имени Ральф как возможном прототипе Ворона По<sup>10</sup>. Ральф периодически выкрикивает имя рыцаря Хильдебранда, павшего в битве от руки собственного брата, чем приводит последнего в ужас. Укоры совести со временем приводят графа к раскаянию, а сэр Хильдебранд оказывается живым. Такой “happy end” не имеет ничего общего с концовкой “Ворона”, а зловещее поведение птицы является не более чем приемом для возбуждения совести виновного брата. Дж. Джонс, таким образом, построил свою гипотезу на совпадении чисто внешних моментов (отчаяние героев, выкрик птицы и т.д.), которое легко объяснимо с позиций теории самозарождения.

Видный текстолог Т.О. Мабботт приводит (без анализа) в своем исследовании строки поэмы Элизабет Барретт Браунинг “Ухаживание леди Джералдин” (1844), которые должны подтвердить его мысль об этом произведении как “главном источнике окончательной строфической формы стихотворения По”<sup>11</sup>, однако этот пример не убеждает: при внешнем сходстве размера строфа “Ворона” богаче (см. раздел “Форма стиха”). Любопытно, что сам По считал “Ухаживание...” явным подражанием “Локсли Холл” (“Locksley Hall”) А. Теннисона. В связи с этим Т.О. Мабботт делает не очень логичное

<sup>9</sup> Если не считать вслед за По, что само карканье Грипа на протяжении развития действия было “пророческим”. Доказательства мы едва ли отыщем, тем более, что все линии романа имеют благополучный исход.

<sup>10</sup> Jones J. “The Raven” and “The Raven”: Another Source of Poe’s Poem // American Literature. 1958. Vol. 30. N 2. May. 1958. P. 185–193.

<sup>11</sup> Mabbott T.O. Op. cit. P. 356.

умозаключение, будто факт посвящения сборника “Ворон и другие стихотворения” (“The Raven and Other Poems”, 1845) Э.Б. Браунинг означал “молчаливое признание его собственного аналогичного долга по отношению к ней”<sup>12</sup>. Майн Рид, ценивший прозу По, но не его поэзию, утверждал, будто стихотворение, ставшее краеугольным камнем его славы, создано не Эдгаром Алланом По, а Элизабет Барретт Браунинг. В «Ухаживании леди Джералдин» вы найдете оригинал “Ворона”. Я имею в виду настроение, мягко текущий ритм, воображение и многие слова...»<sup>13</sup>. Такие не основанные на текстологическом анализе суждения-разоблачения лишь вводили в заблуждение, закрывая вопрос о специфике “Ворона”. Однако ряд источников вслед за самим Эдгаром По подтверждает лишь факт заимствования из текста Браунинг образа “пурпурных занавесок” (“the purple curtain”) и ритмическую переключку<sup>14</sup>. Сюжет, сверхзадача, образные ряды, стилистика двух произведений не обнаруживают близости. Интерес может представлять разве что анафора эпилога “Ухаживания...”: “Веки вечные в тихом молчании она продолжала улыбаться” (“Ever, evermore the while in a slow silence she kept smiling”). Комментируя этот стих, Е.В. Халтрин-Халтурина в письме к автору настоящего исследования замечает: «Слова “Ever, evermore” повторяются в начале нескольких строф. “Ворон” Эдгара По отрицает возможность такого утешительного видения: Линор уже никогда не сможет явиться поэту, поэтому счастливая барреттовская бесконечность “ever, evermore” у Э. По превращается в бесконечность несчастливую: “nevermore”»<sup>15</sup>. Все сказанное о поэме Э.Б. Браунинг не дает оснований считать ее главным источником “Ворона”.

Еще в 1907 г. Генри Леглер отобрал девять произведений, не обнаруживающих друг с другом ни малейшего сходства: каждое из них неоднократно фигурировало в качестве основного источника “Ворона”. “Список Леглера” включает следующие произведения: 1) “К Аллегре Флоренс на Небесах” (“To Allegra Florence in Heaven”) Томаса Х. Чиверса (Thomas Holley Chivers); 2) “Барнеби Радж” Ч. Диккенса; 3) “Сказание о Старом Мореходе” (“The Rime of the Ancient Mariner”) С.Т. Колриджа; 4) “Ухаживание леди Джералдин” Э.Б. Браунинг; 5) “Ничего больше” (“No more”) и “Подражание

<sup>12</sup> Ibid. P. 356–357. Совершенно противоположным образом трактует этот факт Г. Леглер: «По едва ли хватило бы наглости напечатать это посвящение, если бы его укоряла совесть в отношении “Ухаживания леди Джералдин”» (Legler H.E. Op. cit. P. 54). Трактовка Леглера представляется более логичной.

<sup>13</sup> Рид Э. Жизнь и приключения капитана Майн Рида // <http://www.litportal.ru/genre215/author5172/read/page/1/book23390.html>.

<sup>14</sup> Так, Г. Леглер резонно замечает, что строка с этим образом – единственная, «из которой может быть выпытано сходство с какой-нибудь строкой “Ворона”» (Legler H.E. Op. cit. P. 53).

<sup>15</sup> Из письма Е.В. Халтрин-Халтуриной В.И. Чередниченко от 21 октября 2007 г. Здесь и далее все письма к составителю воспроизводятся по подлинникам.

Анакреонту” (“Anacreontic”) А. Теннисона; 6) “Фуняо фу” Цзя И; 7) “Изадор” (“Isadore”) Альберта Пайка (Albert Pike); 8) “Попугай” (“The Parrot”) Лео Пенцони (Leon Penzoni); 9. “Клэр” (“Clare”) анонимного автора. Леглер приводит упомянутые тексты, снабжая их краткими комментариями. Этого оказывается вполне достаточно, чтобы снять “обвинения” с По в предумышленном использовании чужих текстов. Исследователь не исключает при этом, что определенный материал По мог использовать как “сырье” (“crude material”) для художественной обработки, но оно несет на себе отпечаток его гениальности (“the impress of his genius”) <sup>16</sup>. Случай с “Попугаем” заслуживает особого разговора. Полковник Джон А. Джойс (John A. Joyce) сочинил историю, согласно которой некий миланец Лео Пенцони опубликовал в 1809 г. стихотворение, на которое как две капли воды похож “Ворон”. Однако ссылка на миланский журнал оказалась фальшивой, а приведенный полковником в выпущенной им книге текст оказался классическим плагиатом (с заменой ворона попугаем) <sup>17</sup>.

Из всего сказанного логически вытекает вывод, что *главного внешнего источника у “Ворона” не было* вовсе, а наиболее плодотворной параллелью автору этих строк представляется неизвестное Эдгару По произведение древнекитайского поэта Цзя И “Фуняо фу”. Именно мифологическая теория и теория самозарождения могут объяснить поразительное сходство произведений, разделенных более чем двумя тысячами лет (см. раздел “Фабула”).

Существует множество легенд, преданий и свидетельств о том, как По сочинял свое знаменитое стихотворение. В результате тщательного изучения обстоятельств и сличения свидетельств Т.О. Мабботт останавливается на двух историях, степень правдоподобия которых позволяет говорить о них как о возможных версиях. Так, «в колонии художников Йеддо рядом с Саратогой, Нью-Йорк, существует предание, что По сочинил вариант “Ворона”, когда посетил Бархайтский пруд в 1843 г. Утверждают, что он обсуждал стихотворение с Энн Ван Рипер Гиллспи Бархайдт (Ann Van Riper Gillespie Barhute. – В. Ч.), женой Джона Бархайдта, владельца, которая сама была поэтессой. Их дети, Джеймс и Мери, помнили По, а Джеймс утверждал, что слышал, как По декламировал фрагменты своего стихотворения на открытом воздухе. По действительно иногда сочинял вслух, это хорошо известно. Миссис Бархайдт скончалась в апреле 1844 г., так что дата указывает, что версия стихотворения, которую он в конце концов опубликовал, была создана до этого времени. Вудберри полагает, что это именно та (саратогская) версия стихотворения, которая была отвергнута Грэхемом в Филадельфии...” <sup>18</sup>. Другая история, которую Т.О. Мабботт называет “несомненно правдивой”, связана с вариантом

<sup>16</sup> Legler H.E. Op. cit. P. 4.

<sup>17</sup> Ibid. P. 77–84. См. также: Mabbott T.O. Op. cit. P. 353.

<sup>18</sup> Mabbott T.O. Op. cit. P. 358.

“Ворона”, который был опубликован: «Проживая на ферме мистера и миссис Патрик Генри Бреннан (Patrick Henry Brennan. – В. Ч.) вблизи реки Гудзон в конце 1844 г., По однажды, как рассказывают, уселся и стал писать; когда он заканчивал лист, то клал его на пол. Старшая дочь в семье, пятнадцатилетняя Марта Сюзанна (которую По величал “маленькой леди”), подняла листы и, сложив их, обнаружила, что это было стихотворение, озаглавленное “Ворон”. Самый полный отчет о произошедшем изложен мужем Марты генералом Джеймсом Р. О’Бейрном (James R. O’Beirne) в нью-йоркской “Мейл энд Экспресс” (“Mail and Express”) 21 апреля 1900 г. (...) Мать Марты, Мери Бреннан (...) слышала, как По сочинял иногда вслух, а семейное предание гласит, что По читал ей свое знаменитое стихотворение еще до публикации»<sup>19</sup>.

Однако с таким романтическим имиджем поэта-импровизатора, сочиняющего *здесь-сейчас*, не очень вяжется свидетельство Сьюзен Арчер Телли Вайсс (Susan Archer Talley Weiss), с которой По обсуждал литературные проблемы. Так, по ее словам, в 1849 г. По утверждал, что стихотворение “пролежало на его столе более *десяти лет* неоконченным, и он работал над ним с большими перерывами, добавляя слова или строки, изменяя, исключая их и даже меняя замысел или идею стихотворения в стремлении достичь желаемого”<sup>20</sup>. Подтвердить подлинность факта могли бы черновики (они не сохранились) или письма 1830-х годов (в них нет каких-либо упоминаний о “Вороне” – первое упоминание относится к 1844 г.). Биограф По Герви Аллен (Hervey Allen), касаясь этого непроясненного вопроса, проявляет чрезмерную категоричность: «Нет никаких сомнений в том, что “Ворон” обрел свою окончательную форму в доме на холмистом берегу Гудзона (имеется в виду ферма Бреннанов. – В. Ч.). Столь же достоверно известно, что у По уже имелся первый вариант стихотворения, когда он переехал жить на блумингдейлскую ферму (ферму Бреннанов. – В. Ч.). (...) Идея “Ворона” зародилась четырьмя годами раньше в Филадельфии, когда По писал рецензию на роман Диккенса “Барнеби Радж” (неточность: рецензия была написана в 1842 г. – В. Ч.), в котором эта птица играет важную роль»<sup>21</sup>. Конечно, нельзя исключить того, что По мог вынашивать замысел долгие годы, сумев осуществить его только в 1844 г. В любом случае указанием на длительность работы он хотел подчеркнуть значимость самого произведения.

История публикации текста “Ворона” – это полудетективная история со счастливым для культуры исходом. Когда произведение приняло завершенный с точки зрения автора вид, По пытался продать его Джорджу Р. Грэхему (George R. Graham) в Филадельфии. Грэхем отказался его приобрести и напечатать, но в редакции “Грэхемз Мэгезин” автору вручили в качестве моральной компенсации небольшую сумму (15 долларов или что-то

<sup>19</sup> Ibid. P. 358–359

<sup>20</sup> Ibid. P. 357–358

<sup>21</sup> Аллен Г. Эдгар По. М., 1984. С. 242.

Dear Shea,  
 lest I should have made some mistake in the  
 hurry I transcribe the whole alteration.  
 Instead of the whole stanza commencing "Wondering  
 at the stillness broken &c - substitute this  
  
 Started at the stillness broken by reply so aptly spoken,  
 "Doubtless", said I, "what it utters is its only stock and store  
 Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster  
 Followed fast and followed faster till his songs one burden bore -  
 Till the dinges of his Hope the melancholy burden bore,  
 "Nevermore - ah, nevermore!"

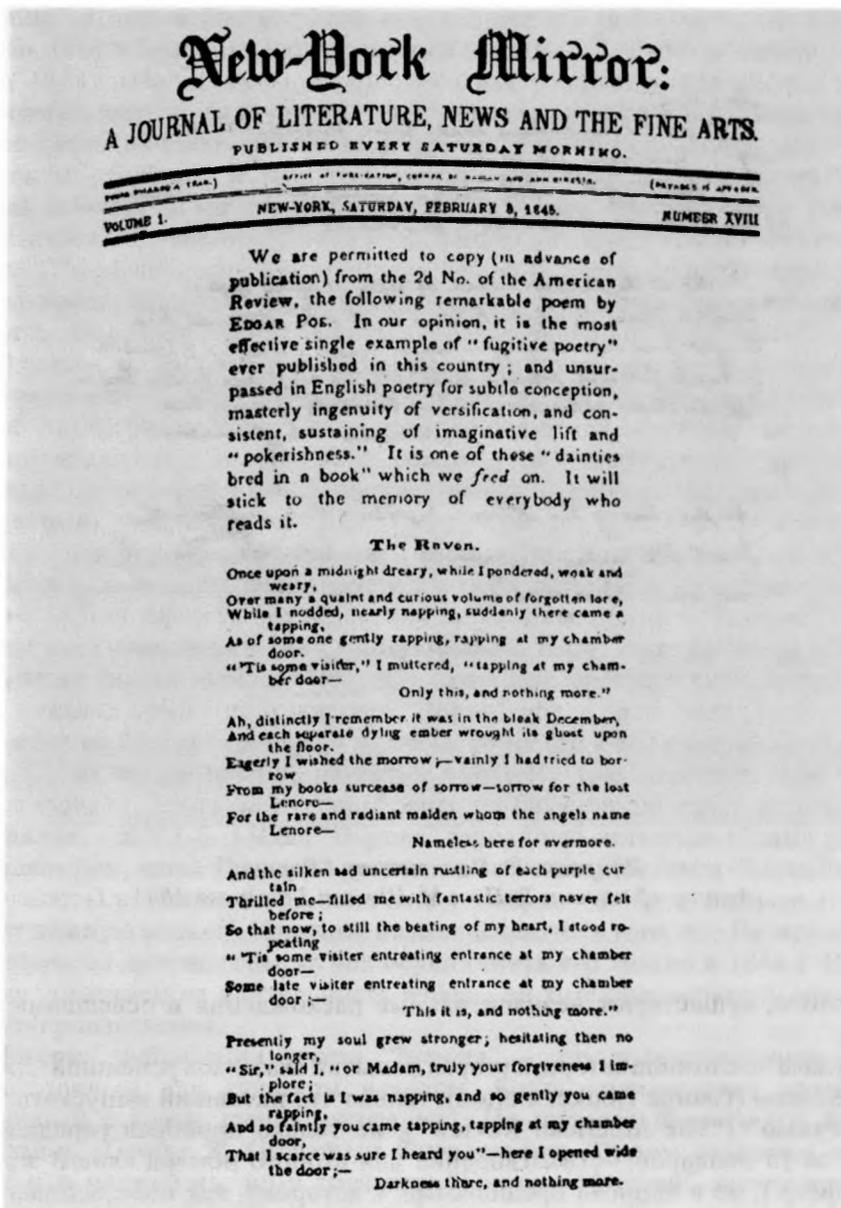
At the close of the stanza preceding this, instead of  
 "Looth the Raven Nevermore", substitute then the  
 bird said "Nevermore".

Truly yours  
 Poe

Поправки Э. По к тексту "Ворона"  
 (Автограф письма Э. По к М. Шю от 3 февраля 1845 г.)

вроде этого; существуют незначительные расхождения в освещении этого факта).

Неудача не сломила автора, и вторая попытка оказалась успешной. Джордж Хукер Колтон (George Hooker Colton), только что начавший выпускать "Американ Ревью" ("The American Review"), не только приобрел (предположительно за 15 долларов!) стихотворение для второго номера своего журнала (1845, февр.), но и написал предисловие, к которому, как небезосновательно считается (этой точки зрения придерживается и Т.О. Мабботт), приложил руку сам По. Автор "Ворона" укрылся под псевдонимом "Quarles" (Куорлз), который должен был возбудить воспоминание о поэте конца XVI – первой половины XVII в. Фрэнсисе Куорлзе и его книге "Символы" (Francis Quarles,



Первая полоса еженедельника "Нью-Йорк Миррор" от 8 февраля 1845 г. со стихотворением "Ворон"

1592–1644, “Emblems”, 1635), причем читателя мог озадачить и каламбурный эффект со словом “quarrel” (ссора, спор).

Однако стихотворение было перехвачено (с ведома По, конечно) Н.П. Уиллисом (N.P. Willis), который публикует его 29 января 1845 г. в нью-йоркской ежедневной газете “Ивнинг Миррор” (“The Evening Mirror”) со ссылкой на готовящуюся публикацию в “Америкен Ревью” (“The American Review”) (в то время такие “предварительные перепечатки” не были редкостью), под подлинным именем автора с предисловием, выдержанным в панегирическом тоне (“непревзойденное в английской поэзии” стихотворение “по тонкости замысла, искусству стихосложения, неизменному полету воображения и “зловещему очарованию”)<sup>22</sup>.

С легкой руки Н.П. Уиллиса “Ворон” становится одним из самых популярных англоязычных стихотворений: 18 прижизненных публикаций в Нью-Йорке, Лондоне, Филадельфии, Ричмонде и других городах, еще 2 сразу после смерти поэта. Автор не прекращает работы над текстом, внося поправки – как мелкие, так и существенные. Обзор всех разночтений и вариантов приводится в книге, вышедшей под редакцией Т.О. Мабботта<sup>23</sup>. Каноническим признан текст, опубликованный 25 сентября 1849 г. в ричмондском “Семи-Уикли Экзаминере” (“Richmond Semi-Weekly Examiner”). Это последняя авторизованная версия “Ворона”, опубликованная при жизни По и с его ведома (публикацию предваряет вступительное слово Джона М. Дэниела – John Moncure Daniel – выдержанное в исключительно хвалебных тонах). (Здесь, в частности, проводится мысль, что публикуемое произведение есть продукт гения, который он способен создать лишь “единожды”.) Заслуживают доверия данные, согласно которым “еще в январе 1845 года, за каких-нибудь несколько дней до опубликования, По продолжал вносить исправления в уже окончательный, казалось бы, вариант. Последние поправки были предложены так поздно, что их даже не успели включить в текст”<sup>24</sup>.

## 2. СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ РЕЗОНАНС. ПАРОДИИ, СТИЛИЗАЦИИ, ПОДРАЖАНИЯ, ПЕРЕДЕЛКИ

“Ни одно из великих стихотворений еще не принималось публикой столь стремительно, широко и бесповоротно”<sup>25</sup>, – писал о “Вороне” Джордж Э. Вудберри (George Edward Woodberry). «Никогда еще, – вторит ему Герви Аллен, – на долю написанного американцем стихотворения не выпадало столь стремительного и широкого успеха. Ворон и в самом деле “грозил прогнать орла с

<sup>22</sup> См.: *Mabbott T.O.* Op. cit. P. 361.

<sup>23</sup> См.: *Collected Works of Edgar Allan Poe / Ed. by Thomas Ollive Mabbott.* Camb.(Mass.): Harvard Univ. Press.1969. Vol. I. P. 363–370.

<sup>24</sup> Аллен Г. Указ. соч. С. 248.

<sup>25</sup> Цит. по: *Mabbott T.O.* Op. cit. P. 350.

национального герба”. Проворные редакторские ножницы тотчас принялись за работу, и вскоре тираж стихотворения многократно умножился бесчисленными перепечатками. В течение недели люди повторяли магические стансы, теряясь в догадках об их таинственном авторе. И когда имя его открылось, По мгновенно прославился, превратившись в вызывающую всеобщее любопытство странную, романтическую, роковую и трагическую фигуру, какой с тех пор и оставался. Рукописи его стали приносить доход тем, кто ими владел, а письма сделались предметом целеустремленных поисков. Охотники за автографами были в ту пору поистине вездесущи»<sup>26</sup>. Вот один из типичных откликов, воспроизводящий атмосферу того времени: «Здесь, в Англии, – писала Элизабет Барретт Браунинг, – “Ворон” произвел *сенсацию* – вызвал настоящую “волну ужаса”. Одни мои друзья захвачены страхом, другие – музыкой, но захвачены все. Я слышала, некоторые совершенно одержимы словом “Nevermore”, а один знакомый, который имел несчастье владеть “бюстом Паллады”, в сумерках не мог на него смотреть»<sup>27</sup>. «В 1845 году Эдгар По – знаменитый поэт “Ворона”, перед ним раскрыты все двери, он владеет вниманием, он приходит в гости в тот или другой дом, и по его прихоти в комнате воцаряется полумрак перед тем, как он начнет магнетическим своим голосом читать вслух бессмертную поэму»<sup>28</sup>. Отмечая коммерческий успех “Ворона”, Эдгар По сообщал 4 мая 1845 г. Ф.У. Томасу (F.W. Thomas), что “птица наголову разбила жука”<sup>29</sup>.

Повальное увлечение “Вороном” самыми широкими читательскими кругами в Америке, а затем и в Европе, начавшееся еще при жизни По и достигшее благодаря символистам своего апогея на рубеже двух столетий, естественно привело к обратному социологическому эффекту – к массовой утрате остроты восприятия стихотворения, что и предопределило дальнейшую довольно скромную судьбу “Ворона”. Входящее во все хрестоматии англоязычной поэзии и зазубриваемое с детства стихотворение утратило для американского читателя свой магический ореол и перестало служить мерилем тонкого эстетического вкуса. «В наше время американцу (...) быть может недоступно свежее восприятие “Ворона”, – пишет американский литературовед, – ибо стихотворение стало теперь материалом, на котором упражняется любой декламатор. А его некогда оригинальные интонации приглушены пародиями»<sup>30</sup>. Возникла типовая угроза, о которой предупреждал в свое время Гёте: “...целая нация не может отделаться от пристрастия к однажды возникшему сюжету и жаждет видеть его повторенным на все лады, все в той

<sup>26</sup> Аллен Г. Указ. соч. С. 249.

<sup>27</sup> The Letters of E.A. Poe / Ed. by J.W. Ostrom. N.Y., 1966. Vol. 2. P. 319.

<sup>28</sup> Бальмонт К.Д. Очерк жизни Эдгара По // Собр. соч. Эдгара По в переводе с английского К.Д. Бальмонта. М., 1912. Т. 5. С. 58.

<sup>29</sup> The Letters of E.A. Poe. Vol. 2. P. 287.

<sup>30</sup> Маттисен Ф.О. Эдгар Аллан По // Литературная история Соединенных Штатов Америки. М., 1977. Т. 1. С. 399.

же, давно сложившейся жанровой форме, так что под конец оригинал оказывается погребенным под непомерно разросшейся кучей подражаний”<sup>31</sup>. Однако непредвзятое внимательное прочтение текста может приобщить не только профессионала но и рядового читателя, наделенного воображением, к тем глубоким и неисчерпаемым ассоциативным пластам, которые образуют атмосферу стихотворения. Не вызывает сомнений и тот факт, что новые взлеты “Ворона”, перемежаемые неизбежными падениями, еще впереди, поскольку “Ворон” по праву принадлежит к вершинным созданиям поэтического гения. Сам По знал цену своему произведению, хотя самым любимым оно у него не стало, возможно, из-за ощущаемой автором потребности постоянно его шлифовать, дабы довести до совершенства. В письме к Джорджу Эвелету (George W. Eveleth) от 15 декабря 1846 г. По высказал мнение, что «по высшим поэтическим качествам “Спящая” лучше “Ворона” – но нет и одного человека на миллион, который согласился бы в этом со мной. “Ворон”, конечно, гораздо лучше как произведение искусства – но в том, что касается подлинной основы всего искусства, “Спящая” выше»<sup>32</sup>. Однако эта оценка, вероятно, не была окончательной. В частной беседе с Фредериком Сондерсом (Frederick Saunders), ставшим впоследствии главным библиотекарем Асторской библиотеки, По, думается, высказал свое заветное убеждение, что «будущие поколения сумеют отсеять крупницы золота от руды, и тогда “Ворон” засияет над всеми как бриллиант чистой воды»<sup>33</sup>.

Значительный интерес представляет и ретроспективный взгляд на “Ворона”. Для того чтобы разобраться в социологическом феномене – причинах феноменального успеха, выпавшего на долю “Ворона”<sup>34</sup>, следует изучить психологию массового восприятия и сложившуюся к тому времени историко-литературную ситуацию. И хотя такого исследования еще не создано, можно с уверенностью предположить, что Эдгару По с его стажем работы в самых разных журналах и знанием американской литературной жизни были хорошо известны эти факторы, и он, безусловно, учел их, задавшись целью создать стихотворение, “которое удовлетворило бы вкусы одновременно и публики

<sup>31</sup> *Gёте И.В.* Из моей жизни: Поэзия и правда // Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 3. С. 200–201.

<sup>32</sup> The Letters of E.A. Poe. Vol. 2. P. 332.

<sup>33</sup> См.: *Mabbott T.O.* Op. cit. P. 351.

<sup>34</sup> «К концу жизни По, – замечает Ван Вик Брукс (Van Wyck Brooks), – его публичные выступления с чтением своих произведений – в особенности “Ворона” – превратились в не менее знаменитые события, нежели спектакли Джуниуса Брутуса Бута» (*Брукс В.В.* Писатель и американская жизнь: Избранные статьи. М., 1971. Т. 2. С. 10). Ср. еще один любопытный отчет свидетеля, приводимый Герви Алленом: «На одном из представлений какой-то актер, узнав среди зрителей По, в самом драматическом месте добавил к тексту своей роли знаменитую строчку из “Ворона” – “Никогда, о, никогда”. Услышав ее, “весь зал содрогнулся, охваченный глубочайшим волнением”. Трудно найти более убедительное свидетельство огромной силы воздействия, которое стихотворение производило на публику» (*Аллен Г.* Указ. соч. С. 255).

и критики” (135). Задача была, конечно, не из легких, поскольку необходимо было создать многослойное произведение, за общедоступным слоем которого проступали бы другие, более сложные слои “для посвященных”. И, что самое главное, нужно было изобрести некий универсальный ключ, с помощью которого читатель мог быть введен в поэтическую действительность. Именно таким ключом стала суггестия, безошибочно найденное поэтом оружие воздействия на массовую психику, на психику людей различных социальных групп, профессий, темпераментов, возрастов, уровней культуры. Не будет преувеличением сказать, что с появлением “Ворона” (1845) начинается складываться новое направление в лирической поэзии – суггестивное. Но если магия звучания заслоняла от неискушенных читателей глубинные слои, то для тех немногих, которые только и могли по достоинству оценить “Ворона”, она была лишь средством к постижению его глубокой символики. «Ведь “Ворон” – это больше, чем плач над умершей возлюбленной, – уточняет А.М. Зверев, – это прежде всего стихи, где созвучиями слов сближены понятия, для обыденного восприятия несовместимые, а тем самым обретается некое единство мира. Открывается родственность там, где сознание “человека толпы” не найдет ни близости, ни отдаленной переклички, и рушатся межевые столбы, разделившие будничное и воображаемое, действительное и грезящееся, бытие и небытие»<sup>35</sup>. Используя выражение Альберта Эйнштейна о “Братьях Карамазовых” Достоевского, можно сказать, что после “Ворона” Эдгара По культурное человечество стало старше.

Любопытно, что Бальмонт, поэтика которого формировалась под непосредственным воздействием По, ставил перед собой аналогичные задачи. Однако разнообразные метрические модификации и эвфонические эффекты, широко применявшиеся русским поэтом, не вызвали желаемого резонанса. Разумеется, историко-литературная ситуация в России начала XX в. была совершенно иная. Определенные изменения произошли и во вкусах читающей массы. Однако одна из главнейших причин бальмонтовских неудач заключалась в том, что в стремлении согласовать художественность с психологией восприятия ему изменяло присущее По абсолютное чувство меры, сделавшее поэзию последнего общепризнанным образцом поэтического искусства. Впрочем справедливости ради следует отметить, что Бальмонт воздаст должное своему метру, констатируя, что “Эдгар По вообще умел достигать труднодостижимого соединения высокой художественности произведения с возможностью действовать на самую разнородную публику”<sup>36</sup>.

Таким образом, новаторство По следует в первую очередь связать с созданием небывалого дотоле образца предельно суггестивного стихотворения,

<sup>35</sup> Зверев А.М. Вдохновенная математика Эдгара По // Пое. Е.А. Prose and Poetry. Moscow, 1983. Р. 19.

<sup>36</sup> Бальмонт К.Д. Указ. соч. С. 75.

вводящего в мир размышлений о “предельных материях” человеческого существования. “Это Отчаяние, размышляющее о Мудрости” (Чарлз Фенно Хоффман – Charles Fenno Hoffman).

К “Ворону” Эдгара По обращались и продолжают обращаться не только переводчики, но и поэты Франции, России, Испании, Англии, других европейских стран, США, Японии, стран Латинской Америки, поэтому можно говорить о сложившейся плодотворной интеркультурной поэтической традиции. Начало этому положили символисты, использовавшие не только отдельные образы и ключевые слова (особым спросом пользовался рефрен “Nevermore”, послуживший заголовком не одного стихотворения), но и саму метрическую схему “Ворона”<sup>37</sup>. Об особой популярности “Ворона” в России свидетельствует и количество переводов стихотворения на русский язык, и тот факт, что среди переводчиков мы встречаем такие имена, как Константин Бальмонт, Валерий Брюсов, Михаил Зенкевич. В “каталоге образов” мировой литературы Ворону бесспорно принадлежит выдающееся место – с ним связан целый комплекс устойчивых культурных представлений, передающийся от одного поколения к другому. Однако это вовсе не означает окончательной канонизации образа – попытки нового его прочтения не единичны в новой и новейшей поэзии (см., например, цикл “Ворон” английского поэта Теда Хьюза – Ted Hughes).

Первая пародия на “Ворона” появилась в нью-йоркской “Ивнинг Миррор” 17 февраля 1845 г., т.е. спустя всего 19 дней после публикации произведения, и была озаглавлена “Сова” (автор укрылся под псевдонимом “Sarlez”). При жизни По в печати появилось более десятка подобных текстов<sup>38</sup>, причем одно из стихотворений (“Автору Ворона” Гарриета Уинслоу – Harriet Winslow) так ему понравилось, что он принял участие в его доработке, после чего оно стало печататься среди совместных трудов<sup>39</sup> – еще одно подтверждение того, что феномен автопародирования<sup>40</sup> был Эдгару По не чужд. Если в знаменитом 6-томном собрании пародий, изданном в 1884–1889 гг. Уолтером Гамильтоном (Walter Hamilton), опубликовано 60 пародий на “Ворона”<sup>41</sup>, то на сегодняшний день на одном лишь английском их можно насчитать несколько сот (точные данные получить едва ли возможно). “Благодатным материалом для многочисленных пародий” служили, по наблюдениям составителя сборника англо-американских пародий, “сквозные темы его поэзии – скорбь,

<sup>37</sup> Ср., например, оригинальные опыты Бальмонта с 8-ст. хореем, с применением внутренних рифм (см.: *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 211; *Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л., 1975. С. 274).

<sup>38</sup> См. обзор: *Mabbott T.O.* Op. cit. P. 352.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> См.: *Анциферова О.Ю.* Литературная автопародия в новеллах Эдгара Аллана По // По Э.А. ЭМИ. Краснодар, 2000. Вып. 3. С. 104–118.

<sup>41</sup> См подробнее: *Ливергант А.Я.* Парадоксы пародии // *The way it was not. English and American Writers in Parody.* Moscow, 1983. P. 26.

безысходное отчаяние лирического героя, постоянное переживание разлада между действительностью и идеалом, изощренная поэтическая техника”<sup>42</sup>. Здесь есть и своя “классика”: так, редкая антология пародий обходится без “Ravin’s of piute Poet Poe” (омофонический каламбур) Ч.Л. Эдсона (Ch.L. Edson), текста столь популярного, что он переводился на иностранные языки<sup>43</sup>. Это ли не свидетельство укорененности “Ворона” на разных этажах культуры?!

Число пародий, стилизаций, подражаний, травести, вольных переложений и переделок на русском языке составляет несколько десятков произведений – среди наиболее интересных тексты Дон-Аминадо, Николая Глазкова, А.С. Вольпина (Есенина-Вольпина), Дмитрия Пригова, Семена Липкина, Виктора Сосноры, Евгения Витковского, Сергея Плотова, Вадима Вязьмина, Юлия Гуголева. Отдельные образы и сюжетные ходы используются в стихах Анатолия Клещенко, Андрея Вознесенского, Павла Мелехина, Юрия Левитанского, Константина Герасимова, Новеллы Матвеевой и других поэтов. Особенность многих русских текстов – ярко выраженный социальный подтекст (К. Левый, Дон-Аминадо, А.С. Вольпин и др.). В связи с этим Дж.Д. Гроссман замечает: “...это стихотворение По послужило основой для пародий, в том числе написанных политическими противниками режима, которых образ ворона привлек как удачная аналогия с полицейским, преследующим свою жертву”<sup>44</sup>. Следует отметить, что размер “Ворона”, а также его образный строй служили объектом злободневной политической пародии и на родине поэта. Так, в разгар Гражданской войны в газете “Харперс Уикли” (“Harper’s Weekly”) появляется пародия, где в роли Ворона выступает Негр, а роль рассказчика приписана рабовладельцу-южанину<sup>45</sup>. (Любопытно, что бюст Афины Паллады заменен бюстом Горация, который был, как известно, сыном вольноотпущенника.)

Среди русскоязычных поэтических откликов на “Ворона”, размещенных в Сети, немало текстов любительских, некоторые используют ненормативную лексику.

Особое место в ряду поэтических рецепций произведения занимает цикл “Crow” (“Ворон”, 1970, буквальный перевод – “Ворона”) английского поэта Теда Хьюза (известно его переложение на русский Алексеем Парщиковым), многоплановое произведение, вбирающее в себя как мифологические представления североамериканских индейцев, так и память (усиленную русским переводчиком) о Вороне По.

<sup>42</sup> Ibid. С. 334.

<sup>43</sup> Известны два русских перевода пародии – Андрея Сергеева (Эдсон Ч.Л. Вздорный ворон Поэта По / Пер. с англ. Андрея Сергеева // Иностранная литература. 1978. № 11) и Сергея Шоргина (Эдсон Ч.Л. Хвор он (типа – поэт По) // <http://www.poezia.ru/article.php?sid=53433>).

<sup>44</sup> Гроссман Дж.Д. Эдгар По в России: Легенда и литературное влияние. СПб., 1998. С. 158.

<sup>45</sup> См.: Harper’s Weekly. 1863 (352). May. 30.

Разумеется, не все тексты, так или иначе связанные с “Вороном”, могут быть причислены к пародиям: нужны специальные исследования по разграничению пародий, стилизаций, травести, подражаний, переделок и игровых текстов. Среди последних выделяются липограмматические опыты с текстом “Ворона”, предпринятые участниками французского литературного объединения УЛИПО, в частности Жоржем Переком (George Perec) в 1969 г. в романе-липограмме “Исчезновение” (“La Disparition”). В английском переводе Гилберта Эдейра (Gilbert Adair), где также нет ни одного *e*, хрестоматийная строка “Ворона” – «Quoth the Raven “Nevermore”» – переименована на «Quoth that Black Bird “Notagain”». Майк Кейт (Mike Keith) в 1995 г. пишет своего “Ворона”, в котором закодированы первые 740 десятичных знаков числа<sup>46</sup>. На одном из российских сайтов представлен текст, в котором использован размер “The Raven” и рефрен; характерной особенностью записи текста является употребление ограниченного числа литер (12), правда объем текста составляет всего 4 строфы<sup>47</sup>. Перечень подобных экспериментов можно было бы продолжить.

В отдельную группу должен быть выделен постмодернистский пастиш<sup>48</sup>. Не вызывает, однако, сомнений тот факт, что все виды письменных реакций, независимо от жанровых особенностей<sup>49</sup>, были сигналами серьезного культурного воздействия первоисточника на вторичный продукт.

Если пародию на оригинал рассматривать как явление “вторичного порядка”, то пародия на перевод составляет явление уже “третичного порядка” – она становится возможной при накоплении, как правило, значительного количества текстов, при котором процесс заимствования рифм и словосочетаний приобретает характер устойчивой тенденции. Известны пародии Василия Бетаки, в которых обыгрываются те или иные особенности переводов его коллег<sup>50</sup>.



<sup>46</sup> См.: Keith M. Poe E.: Near a Raven // <http://users.aol.com/s6sj7gt/mikerav.htm>. М. Кейт неоднократно обращался к тексту “Ворона”, который давал ему богатую пищу для математических исчислений, в результате чего он приходил к весьма любопытным результатам (см. также его статьи: Raven Two // <http://users.aol.com/s6sj7gt/raventwo.htm>; Pi + “The Raven” + AANVVV = ??? // <http://users.aol.com/s6sj7gt/mikeaan.htm>).

<sup>47</sup> См.: <http://zhurnal.lib.ru/w/woron/1998bek.shtml>.

<sup>48</sup> Ср., например, моностих Ивана Ахметьева: «каркнул Бродский: “Nevermore”» (цит. по: Новое литературное обозрение. 1997. № 23 .С. 311).

<sup>49</sup> Ср. высказывание Роберта Фалька о пародии как “тончайшей смеси восхищения и насмешки” (см.: *Ливергант А.Я.* Указ. соч. С. 13). Разумеется, это остроумное замечание не может служить универсальным определением пародии.

<sup>50</sup> См.: <http://zhurnal.lib.ru/w/woron/2007vbetaki.shtml>; <http://zhurnal.lib.ru/comment/w/woron/2003militarev>.



*В.И. Чердниченко*

“ВОРОН” ЭДГАРА ПО:  
В ПОИСКАХ РУССКОГО ОТВЕТА

1. РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ  
В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ИСТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТАХ

Гениальные стихи исполнены какой-то магической силы, которая способна воздействовать “поверх барьеров”, разделяющих культуры, и вопреки неизбежному несовершенству перевода.

*И.С. Смирнов*

...Как это ни парадоксально, некоторые возможности оригинала раскрываются лишь в переводе.

*В.В. Бибихин*

Птицу вконец общипав, Мясо на тощих костях.  
Все еще жаждет найти Хватит ли пищи ему?  
Алчный филолог Никогда, никогда, никогда!

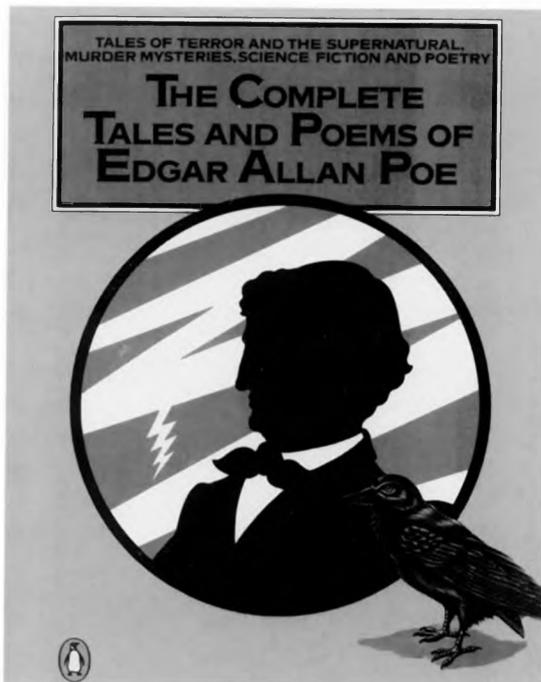
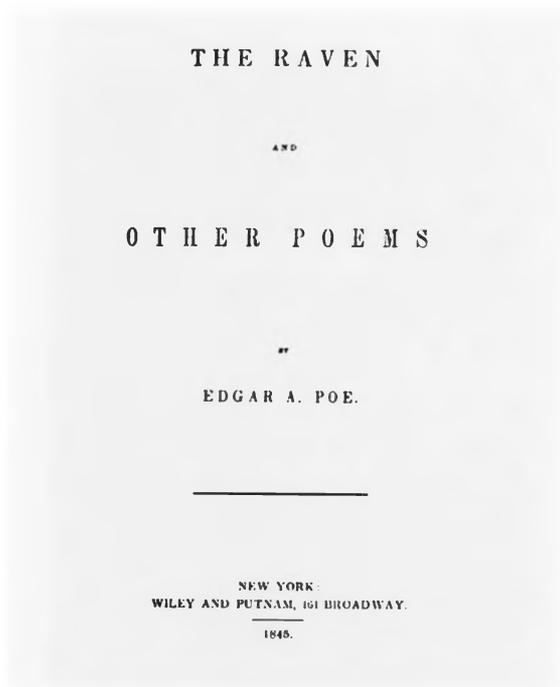
*Роза Смоликова*

Периодизация переводов

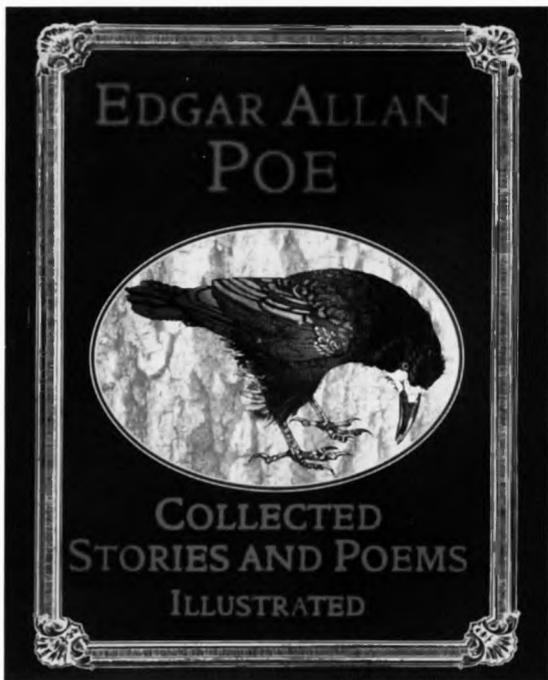
Перевод 18-строфного стихотворения с иерархически организованной лестницей восходящих смыслов и нарастающей символикой, с рефреном-ловушкой требовал в идеале от переводчика не просто таланта и технического мастерства, но и глубокого погружения в философию произведения – той ученой работы, которая далеко не каждому мастеру по душе да и по плечу. Каждый новый перевод “Ворона” мог стать событием национальной культурной жизни – и это ко многому обязывало.

Если первые русские переводчики “Ворона” воспринимали произведение американского романтика как балладу о загубленной жизни и вправляли ее в привычную для раннего русского романтизма (но не для своего времени)

*Титульный лист книги  
"Ворон и другие стихотворения"  
(Нью-Йорк, 1845)*



*Обложка книги  
"Полное собрание рассказов  
и стихотворений Эдгара Аллана По"  
(Нью-Йорк, 1984)*



*Обложка книги  
"Эдгар Аллан По.  
Собрание рассказов  
и стихотворений"  
(Лондон, 2006)*



*Эдуард Мане. Рисунок  
к французскому переводу  
"Ворона" С. Малларме  
(Париж, 1875)*

*Эдуард Мане. Литография  
к французскому переводу  
"Ворона" С. Малларме  
(Париж, 1875)*



*Гюстав Доре.  
Иллюстрация к "Ворону"  
(Нью-Йорк, 1883)*



Гюстав Доре.  
Иллюстрация к "Ворону"  
(Нью-Йорк, 1883)



Постер фильма  
"Ворон: История любви  
Эдгара Аллана По" (1908)

П. Лыжин. Иллюстрация  
к своему переводу "Ворона"  
(Прага, 1952)

Эдгар Аллэн По.  
1809-1849.  
Ворон.



Как-то полночью ненастной я над книгой старых  
дней,  
Книгой странной и неясной утомленно за бивался,  
Головой слегка качая, сонной головой моей.  
Вдруг, безмолвье нарушая, стук, невнятный стук  
раздался.  
„Этo гость“, сказал я тихо, у порога моего;  
Гость и больше ничего.”

Был декабрь, еще понинке помню это. На полу  
Тени дров, истлев в камине, будто призраки дрожали.  
Ждал рассвета я понуро, погруженный в полумглу.  
Ждал я ту, что там Ленорой сонны ангелов прозвали,  
Но не властью книги мудрой возвратить любви года....  
Все исчезло навсегда.



Я окно открыл широко, старой ставней  
загремел,  
И ко мне в мгновенье ока (что за ужас!  
что за диво!)  
Ворон, ворон дней минувших  
неожиданно влетел,  
С миной лорда или лэди. Без  
поклона, нечутиво  
Он вспорхнул на бюст Паллады  
(ясно видел я его),  
Сел — и больше ничего.

И с улыбкою печальной перед черной  
птицей сей:  
„Ты не трус, о, гость фатальный! О,  
облезлое создание!  
Не из царства+ли Плутона залетел  
ты? — Так открой  
Мне теперь, о, призрак — Ворон,  
благородное прозвание  
Что ты носишь в царстве Ночи, я  
шепнул потупя взор.  
Каркнул Ворон: „Nevermore!“



П. Лыжин. Иллюстрация  
к своему переводу "Ворона"  
(Прага, 1952)

Вздрыгну я: „Иль это чары полуночи  
роковой?  
Видимо, хозяин старый сей заветной  
черной птицы,  
Сам гонимый темным Роком, сам  
снимаемый тоской,



Научил ее рефрену! Все лишь гиль и небылицы!  
И рефрен тот лишь безумный, скучный, похоронный взор:  
„Никогда иль „Nevermore



С бархатной подушкой алой  
кресло к бюсту у дверей,  
Бледный, до смерти усталый,  
пододвинул я украдкой,  
Размышляя перед дряхлой, тощей,  
лысой птицей сей  
С темным языком авгура. Иль под  
Вещью загадкой  
Горе новое таится, скрыта новая  
беда? —  
„Nevermore” иль „Никогда”.

П. Лыжин. Иллюстрация  
к своему переводу “Ворона”  
(Прага, 1952)



Так сидел я размышляя в полуночной<sup>А.У.</sup>  
тишине,  
Уж вопросом не пытая старой птицы  
той, чьи очи  
Ярким пламенем зарделись, про-  
жигая душу мне.  
Тихо глядя бархат алый, я другие  
Вспомнил ночи....  
Но Она подушки этой, как в минувшие  
года,  
Не коснется никогда!

А потом так дивно было: Воздух  
былто задрожал,  
Словно ангелы кадила чуть  
звенящие качали  
И курили сфинксами. Я к душе  
своей Возвал:  
О, вдыхай тимвян небесный!  
Позабудь юдоль печали  
И утраченной Леноры неземной,  
лучистый взор!  
Каркнул Ворон: „Nevermore!”

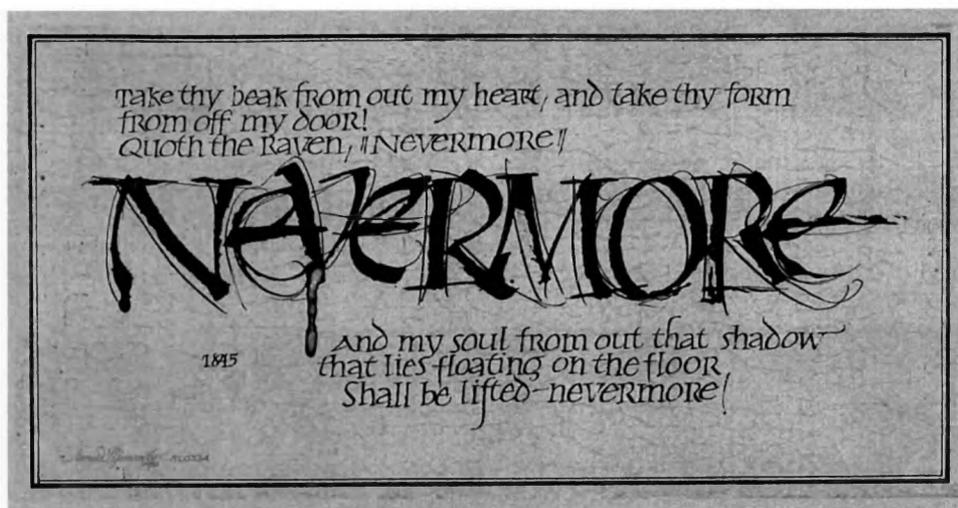


П. Лыжин. Иллюстрация  
к своему переводу “Ворона”  
(Прага, 1952)

*В Носков. Ворон.  
Иллюстрация к книге Э. По  
“Стихотворения. Проза”  
(Москва, 1976)*



*Л. Проненко.  
Каллиграфическая композиция  
на тему “Ворона”.  
Из книги “Эдгар Аллан По. Эссе.  
Материалы. Исследования”  
(Краснодар, 1997)*





*Л. Проненко.  
Каллиграфическая композиция  
на тему "Ворона".  
Из книги "Эдгар Аллан По.  
Эссе. Материалы Исследования"  
(Краснодар, 1997)*



*Одильон Редон. Ворон. 1882.  
Национальная галерея Канады,  
Оттава*

условно-сказочную фольклорную раму, то мастера Серебряного века уже не могли игнорировать опыт рецепции поэзии По французским символизмом, как и не могли не учитывать позицию самого автора. Зерно “Ворона” упало на благодатную почву, взрыхленную символистами. Не менее интересны и постсимволистские русские переводческие версии, стремившиеся отгородиться от влияния поэтики символизма. С накоплением материала задача переводчика облегчалась и усложнялась одновременно. Облегчалась – потому что расширялся банк данных, которым можно было пользоваться по своему усмотрению (так, в частности, к 1903 г. в распоряжении переводчиков имелось уже три варианта перевода рефрена “Nevermore” на русский язык). Усложнялась – потому что каждая последующая версия должна чем-то существенно отличаться от всех предыдущих.

История русских переводов “Ворона” – это не просто голые даты. Здесь есть своя закономерность; даты складываются в определенную устойчивую систему (прежде всего принималась в расчет реальная дата создания произведения, позволяющая учесть особенности исторического времени и эстетические каноны эпохи). Целесообразно выделить четыре периода (Р – редакция, В – вариант).

**Ранние переводы (1878–1887):** Андреевский (1878; 1886 В); Пальмин (1878); Оболенский (1879; 1887 В); Кондратьев (1880); Аноним (1885); Уманец (1887, опубл. 1908).

**Переводы Серебряного века и довоенного периода (1890–1938):** Мережковский (1890); Бальмонт (1894); Altalena [Жаботинский] (не позже 1901, опубл. 1903; 1930 В); Брюсов (1905 Р1; 1915 Р2; 1924 В); Уманец (1908); Звенигородский (1922, опубл. 2009); Федоров (1923); Неустановленный переводчик (не позже 1934, опубл. 2009); Голохвастов (1936, опубл. 1938).

**Переводы послевоенного периода (1946–1976):** Оленич-Гнененко (1946); Зенкевич (1946); Воронель (1956, опубл. 2001); Лыжин (1952, опубл. 2003); Василенко (не позже 1956, опубл. 1976); Бетаки (1960, опубл. 1972); Петров (1968, опубл. 2003); Донской (1976).

**Переводы позднесоветского и постсоветского периодов (с 1988):** Саришвили (1984, опубл. 1990 Р1; 1995 Р2); Голь (1988); Топоров (1988); Ананов (1999); Барзам (1999); Зельдович (1999); Кин (2000); Милитарев (2000; 2000 В1; 2004 В2) и др.

## Проблема анализа текста художественного перевода

Неподвижность печатного текста –  
оптический обман.

*Валери Ларбо*

Сравнивать перевод с оригиналом – задача неблагоприятная. Исчерпывающей научной картины добиться здесь невозможно, во-первых, из-за практически неограниченного числа элементов, поддающихся сравнению, и, во-вторых, из-за нетождественности (неполного соответствия) фонетического, грамматического, лексического строя самих языков, их “буквы” и “духа” (“два языка всегда несоизмеримы” – М. Лозинский). Последнее обстоятельство делает невозможным понятие точного перевода, в особенности если речь заходит о произведении лирического рода. Даже так называемый буквальный перевод (подстрочник) представляет собой прежде всего попытку истолкования (интерпретации) логико-семантических связей, складывающихся в иноязычном тексте: попытка передать его звуковой строй невозможна. Различия в плане выражения неизбежно сказываются и на плане содержания, поэтому даже к буквальному переводу художественного текста неприменима строгая формулировка “точный перевод”. По своим художественным достоинствам перевод может оказаться как ниже, так и выше оригинала, равнозначным – лишь условно. Глубинную причину бытия языка как “вещи в себе” резко обозначил в 1801–1802 гг. Вильгельм Гумбольдт. “Разные языки, – писал он, – это отнюдь не различные обозначения одной и той же вещи, а различные видения ее...”<sup>1</sup>.

Во второй половине XX в. “теория перевода” значительно продвинулась вперед, хотя пика концептуальной зрелости переводоведение пока не достигло. В 1930-х годах советские исследователи рьяно отстаивали идею “адекватного перевода”. Так, А.А. Смирнов писал: “Адекватность достигается лишь в том случае, если помимо буквального смысла текста передана также вся его эмоциональная выразительность, а также все существенное в его словесно-звуковом оформлении (...): синтаксический рисунок, ритм, характер звучания и т.п.”<sup>2</sup>. Любопытно, что для проверки “адекватности” тот же автор рекомендовал процедуру “обратного перевода”, “долженствующего привести к тому же контексту подлинника”<sup>3</sup>. Жаль, что подобные эксперименты не проводились: именно они со всей очевидностью показали бы абсурдность самой идеи “адекватного перевода” как “точного перевода”. (Кстати, в истории литературы печальную известность получили отдельные случаи ненамеренного обратного

<sup>1</sup> Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 349.

<sup>2</sup> Смирнов А.А. Перевод // Литературная энциклопедия. М., 1934. Т. 8. Стб. 515.

<sup>3</sup> Там же. Стб. 529.

перевода.) Груз непомерных требований, предъявлявшихся советским переводчикам вплоть до 1970-х годов, вызывал порой негативную реакцию, о чем, в частности, свидетельствует относящаяся к 1971 г. реплика В.В. Бибикина: “Адекватный перевод есть, по-видимому, средний, компромиссный перевод, который вроде бы, каким-то образом всех устраивает, но каким – неизвестно. Само слово “адекватный” требует дополнения. Адекватный, т.е. приравненный – в чем? Недостаток принципа адекватного перевода в том, что он оставляет переводчика без положительной идеи, без решительной позиции, имеет лишь негативное значение избежания многочисленных ошибок. Адекватный перевод должен поспеть за всем, его принцип эклектизм, компромисс, желание всем угодить. Переводчик должен здесь учитывать идиомы, реалии, лексическую сочетаемость, синонимику, игру слов, звукопись, неологизмы, подтекст, общее впечатление, гладкость текста, меру понимания читателя, стиль эпохи, в которую был написан оригинал, особенности переводимого автора и еще многое другое. Робкая фигура адекватного переводчика подавлена всеми этими требованиями”<sup>4</sup>. Из посылки, что точный перевод невозможен a priori, вовсе не следует, что перевод не должен стремиться уподобиться оригиналу, но это вопрос уже скорее технический, чем теоретический: все зависит от тех средств, которыми располагают язык отдающий и язык принимающий. «Границы “переводимости” очень неопределенны, – отмечает современный исследователь, – они изменчивы и зависят от конкретной пары языков и культур, а также от личного прочтения переводчика, т.е. от его субъективного видения и восприятия»<sup>5</sup>. В 1975 г., в результате плодотворной дискуссии, была сформулирована методологическая позиция, примирявшая “крайности”: “...любой оригинал одновременно может считаться непереводаемым в смысле отсутствия абсолютного тождества с переводом и должен быть признан принципиально переведимым в смысле возможности создания полноценной функциональной замены его на другом языке и передачи любой части содержания оригинала, которую переводчик считает важной для данного акта межъязыкового общения, и возможности компенсации неизбежных потерь”<sup>6</sup>.

Главная задача переводчика – воссоздание эстетического эффекта оригинала (ср.: “стремиться к тому, чтобы <...> перевод производил то же впечатление, что и подлинник, чтобы он был ему эстетически равноценен” – М.Л. Лозинский; “добиться сходного впечатления” – А. Браиловский), воссоздать “психологическую сущность <...> всего текста произведения как

<sup>4</sup> Бибикин В.В. Подстановочный перевод (1971) // Слово и событие. М., 2001 .С. 224.

<sup>5</sup> Денисова Г.В. Границы перевода. М., 1998. С. 73.

<sup>6</sup> Комиссаров В.Н. Теория перевода на современном этапе (по материалам Всесоюзной научной конференции) // Тетради переводчика. М., 1976. Вып. XIII. С. 5. Ср. мысль Октавио Паса: “Подлинный текст никогда не воспроизводится (да оно и невозможно) на другом языке; тем не менее подлинник всегда присутствует в переводе...” (Пас О. Перевод: словесность и дословность // Пас О. Избранное. М., 2001. С. 171).

целого” – Н.Т. Федоренко). С точки зрения теории установки Д.Н. Узнадзе “показатель точности” перевода лежит в психолингвистической плоскости. Согласно этой теории, “субъект (переводчик) берется за дело не по каким-либо причинам, вынуждающим его, а действует согласно идущему из глубины функциональной тенденции импульсу адекватного выражения на родном языке тех психических состояний и переживаний, которые в нем возникли на почве установки, сформировавшейся в процессе освоения данного художественного произведения, в общении с ним”<sup>7</sup>.

Трудно согласиться с положением, что “качество перевода <...> мало значит для восприятия великого оригинала там, где читателю есть чем воспринимать. Человеческий слух обладает мощными средствами для снятия всевозможных шумов там, где хочет расслышать”<sup>8</sup>. Установки на желание “расслышать” явно недостаточно для полноценного восприятия оригинала. Здесь читателю, который решает, что и где “снять”, фактически передаются полномочия переводчика. Поэтому важно определить заранее, какие параметры для “восприятия великого оригинала” важны, а какие нет. Хотя по вопросу о главных принципах поэтического перевода позиции переводчиков, исследователей, теоретиков стиха не всегда совпадают, авторитеты сходятся во мнении, что соблюдение ритма (прежде всего такого ритмообразующего фактора, как метр), строфики и схемы рифмовки оригинала строго обязательно. Так, эти требования входят в число первых “заповедей для переводчика” Николая Гумилева<sup>9</sup>, который подчеркивал жесткую зависимость образного строя стихотворения от чисто формальных показателей. “Непосредственно за выбором образа, – писал он, – перед поэтом ставится вопрос о его развитии и пропорциях. То и другое определяет выбор числа строк и строфы. В этом переводчик обязан слепо следовать за автором. Невозможно сокращать или удлинять стихотворение, не меняя в то же время его тона, даже если при этом сохранено количество образов. И лаконичность, и аморфность образа предусматриваются замыслом, и каждая лишняя или недостающая строка меняет степень его напряженности”<sup>10</sup>.

В концепции поэтического перевода Михаила Лозинского ритм и строфика – два организующих начала стихотворения, причем первый организует материал стиха “по горизонтали”, а вторая – “по вертикали”. Поскольку строфика “предопределяет расположение его (стихотворения. – В. Ч.) стилистического рисунка, распределение его словесных масс, способ их звучания”, то очевидно, что “несоблюдение строфики оригинала ведет к тяжким наруше-

<sup>7</sup> См.: Яшвили П.А. Психологический механизм перевода // Реалистические формы изображения действительности: Сб. статей. Тбилиси, 1986. С. 132.

<sup>8</sup> Бибихин В.В. Указ. соч. С. 195.

<sup>9</sup> Гумилев Н.С. [Переводы стихотворные] // Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 73–74.

<sup>10</sup> Там же. С. 70.

ниям общего стиля произведения”<sup>11</sup>. Поэтому в вопросах строфики как нигде “поэт-переводчик связан всецело”<sup>12</sup>. Что же касается схемы рифмовки, то она, как указывал Лозинский, “имеет решающее значение и для стилистической, и для музыкальной организации строфы”<sup>13</sup>.

“...Для создания интонации оригинала в поэтическом переводе, – отмечал Г.Р. Гачечиладзе, – нужно найти размер, соответствующий выразительным ритмико-интонационным средствам оригинала, и совсем необязательно повторять размер подлинника”<sup>14</sup>. Поскольку силлаботоническая система стихосложения органична как для английского, так и для русского языка<sup>15</sup>, соблюдение размера “Ворона” будем считать обязательным условием полноценного перевода, равно как и соблюдение его архитектоники (в том числе объема строфы) и схемы рифмовки (последнее – тем легче, что “рифма более естественна для русского, чем для английского”<sup>16</sup>); трактовка лирического сюжета, композиции, ключевых образов, метафор и символов не должна далеко отходить от авторской. С другой стороны, передача английских синтаксических конструкций, интонационных особенностей и звукового ряда оригинала не должна регламентироваться какими-либо жесткими требованиями: здесь последнее слово остается за мастерством переводчика. Поскольку “Ворон” – образец предельно суггестивного стихотворения, точность словоупотребления может быть принесена в иных случаях в жертву эмоциональному колориту, тем более что “английские слова в среднем короче русских”, вследствие чего “английский стих емче русского, вмещает большее число слов-понятий”<sup>17</sup>.

### История вопроса

Все источники – критические и научные – можно разбить на две группы. Первая – свидетельства самих переводчиков, начиная с комментариев Сергея Андреевского к своему переводу<sup>18</sup> и заканчивая “Исповедью переводчика” Владимира Саришвили<sup>19</sup> и комментариями Игоря Голубева к своему пере-

<sup>11</sup> Лозинский М.Л. Искусство стихотворного перевода // Перевод – средство взаимного сближения народов. М., 1987. С. 100, 105.

<sup>12</sup> Там же. С. 100–101.

<sup>13</sup> Там же. С. 101.

<sup>14</sup> Гачечиладзе Г.Р. Стихосложение и поэтический перевод // Поэтика перевода: Сб. ст. М., 1988. С. 93.

<sup>15</sup> О некоторых отличиях английской силлаботоники от русской см.: Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 183–191; Пяст В.А. Современное стиховедение. Ритмика. Л., 1931. С. 138, 365–366.

<sup>16</sup> Озерс Э. Некоторые проблемы перевода русской поэзии на английский язык // Поэтика перевода: Сб. ст. М., 1988. С. 116.

<sup>17</sup> Лозинский М.Л. Указ. соч. С. 104.

<sup>18</sup> См.: Андреевский С.А. От переводчика // Вестник Европы. 1878. № 3. С. 108–110.

<sup>19</sup> См.: Саришвили В.К. Восхождение на Эверест, или Исповедь переводчика // По Э.А. ЭМИ. Краснодар, 1997. Вып. 1. С. 61–66.

воду<sup>20</sup>. Наиболее ценные материалы этой группы составляет наследие символистов: переписка, черновые наброски, заметки, эссе, статьи, касающиеся различных аспектов проблемы перевода “Ворона”; часть этих материалов опубликована.

Вторая группа представлена научно-критической литературой. Она довольно скудна. В 1911 г. Н. Нович (Н.Н. Бахтин) в примечаниях к книге “Эдгар По в лучших русских переводах” дает перечень и образцы девяти русских переводов “Ворона”; некоторые из них снабжены краткими пояснениями<sup>21</sup>. В 1976 г. появляется специальная работа Е.К. Нестеровой «Русские переводы стихотворения Э.А. По “Ворон”»<sup>22</sup>. В статье дан беглый обзор 13 переводов; некоторым переводам уделено всего по несколько строк. Оценки Нестеровой переводов Кондратьева и Пальмина совпадают с оценкой Новича почти слово в слово: следовало дать отсылку – тем более что оценки Новича этих переводов отнюдь не бесспорны; к тому же им допущена грубая фактическая ошибка, повторенная Нестеровой<sup>23</sup>. Далеко не со всеми оценками самой Нестеровой можно согласиться, но об этом будет сказано по ходу анализа. Характеристики Нестеровой переводов “Ворона” перекочевали почти без изменений (но с исправлением ошибки) в ее послесловие к сборнику стихотворений По 1988 г.<sup>24</sup> Можно упомянуть еще обзорную статью Дж.Д. Гроссман, посвященную ранним переводам<sup>25</sup>, а также “опыт сравнения” пяти переводов “Ворона” (автор – Наум Басовский), который можно отнести к жанру “субъективных заметок”<sup>26</sup>. Таким образом, полнокровной работы, посвященной анализу ряда важнейших аспектов каждого отдельно взятого текста перевода стихотворения “Ворон” на русский язык, не было. Настоящее исследование представляет собой попытку ликвидировать эту лакуну.

<sup>20</sup> См.: *Голубев И.* [Комментарии к переводу] // <http://translit.newmail.ru/poe/raven.html>.

<sup>21</sup> См.: Эдгар По в лучших русских переводах под редакцией Н. Новича. СПб., 1911. С. 73–80.

<sup>22</sup> См.: *Нестерова Е.К.* Русские переводы стихотворения Э.А. По “Ворон” // Тетради переводчика. М., 1976. Вып. 13. С. 22–34.

<sup>23</sup> Н. Нович утверждал, что перевод Пальмина сделан “по Кондратьеву” с заменой ямба анапестом (Эдгар По в лучших русских переводах... С. 76). Ту же мысль повторяет Е.К. Нестерова (*Нестерова Е.К.* Указ. соч. С. 25). На самом деле перевод Пальмина появился в печати раньше перевода Кондратьева.

<sup>24</sup> См.: *Нестерова Е.К.* Эдгар По в России // По Э.А. Стихотворения. М., 1988. С. 374–377.

<sup>25</sup> См.: *Гроссман Дж.Д.* Эдгар По в России. Легенда и литературное влияние. СПб., 1998. С. 153–162.

<sup>26</sup> См.: *Басовский Н.* Четыре Ворона и еще один: Опыт сравнения поэтических переводов // 22. (Двадцать два). № 127.

## Тексты переводов: принцип отбора для анализа

В поле рассмотрения исследователя оказались все известные ему, опубликованные до 2000 г. включительно<sup>27</sup>, тексты полных переводов “Ворона” на русский язык, включая редакции и варианты (см. “Библиографический указатель”). Неопубликованные переводы, а также подстрочные переводы не рассматривались. Вопрос о соотношении черновых вариантов и опубликованного текста не ставился. (Здесь особый интерес представляет многолетняя работа над текстом В.Я. Брюсова, которая породила изрядную путаницу в исследовательских кругах. Подробнее об этом будет сказано в разделе, посвященном Брюсову.)

Порядок рассмотрения текстов в пределах каждого из четырех периодов – хронологический – по дате создания (если она зафиксирована) или дате публикации перевода. Исключения сделаны лишь для вариантов, примыкающих к основному тексту (но не для редакций).

Тексты переводов цитируются по прижизненным публикациям, кроме специально оговоренных случаев. Цитация фрагментов текста сопровождается ссылкой на соответствующий стих (строку). Ссылка дается арабскими цифрами. Римскими цифрами обозначается порядковый номер строфы.

В 1915 г. Валерий Брюсов, всеми признанный метр русского символизма, заявил: «...Русская литература нуждается в точном переводе “Ворона”»<sup>28</sup>. Так был ли точный перевод, которому удалось приблизиться к оригиналу?

## 2. РАННИЕ ПЕРЕВОДЫ (1878–1887)

## Анализ текстов

**Андреевский 1878**

**Сведения об авторе перевода.** Сергей Аркадьевич Андреевский (1847–1918) – поэт, критик, юрист, автор первого перевода “Ворона” на русский язык.

**Объем строфы и текста перевода.** 12 строф состоят из 14 и 6 строф – из 12 стихов. Общий объем составляет 240 стихов ( $12 \times 14 + 6 \times 12$ ).

**Размер.** 4-ст. ямб.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** В 14-строчной строфе, как правило, семь, в 12-строчной – шесть рифм (в единичных случаях соответственно шесть и пять). Схема рифмовки 14-строчной строфы – *aabbccddeeffgg*. Сквозные рифмы на *-его/-го* (6 строф) и *-да* (12 строф). Все рифмы – мужские. Внутренние рифмы отсутствуют.

<sup>27</sup> Исключение сделано лишь для вариантов основного текста, некоторые из которых опубликованы после указанной даты.

<sup>28</sup> Брюсов В.Я. Ворон. Поэма Эдгара По [перевод и примечание] // Биржевые ведомости. 1915. 1(14) июня.

Шесть строф оканчиваются рефреном “и больше ничего”; одиннадцать строф – рефреном “Больше никогда”.

Перевод 13-го стиха: “А шорох шелковых завес...”

**Трактовка сюжета. Символы.** Уже с первых строк перевода на нас смотрит персонаж, совершенно непохожий на подлинного героя “Ворона”:

Когда в угрюмый час ночной,  
Однажды, бледный и больной  
Над грудой книг работал я...

Такое начало выводит образ героя и за пределы традиционного романтического ряда: мотивы болезни и одновременно завидного трудолюбия придают ему скорее пародийную окраску. Однако в 1878 г. это еще не ощущалось ни самим переводчиком, ни его читателями.

8-й стих переводчик перевел методом “от противного”: *тьнь* заменил *светом*, *пол* – *потолком*: “В камине уголь догорал / И, потухая, обливал / Багряным светом потолок...” (17–19).

Если шелест занавесей наполнял американского героя неизведанным ранее чувством особого ужаса (“fantastic terrors”), то у его русского коллеги наблюдались поначалу прямо противоположные реакции: “А шорох шелковых завес / Меня ласкал – и в мир чудес / Я, будто сонный, улетал, / И страх, мне чуждый, проникал / В мою встревоженную грудь” (29–33). Знаменательная оговорка – страх для него явление “чуждое”.

Малая кульминация передана со многими живописными подробностями, отсутствующими в оригинале:

|                             |                               |
|-----------------------------|-------------------------------|
| С тревогой штору поднял я – | На бюст Паллады взгромоздясь, |
| И, звучно крыльями шумя,    | На нем удобно поместясь,      |
| Огромный ворон пролетел     | Серьезен, холоден, угрюм,     |
| Спокойно, медленно – и сел  | Как будто полон важных дум,   |
| Без церемоний, без затей,   | Как будто кто прислал его, –  |
| Над дверью комнаты моей.    | Он сел – и больше ничего.     |

В целом следует признать, что ряд черт Ворона, приписанных ему переводчиком (*серьезен, холоден, угрюм*), не противоречит ментальности Ворона и воспринимается как допустимая вольность. Однако указание на то, что “как будто кто прислал его”, преждевременно: оно нарушает последовательность действий, расшатывая стройную композиционную решетку произведения.

Детективный принцип развертывания действия в “Вороне” воплощен Эдгаром По чисто лирическими средствами; герой “Ворона” – человек бесспорно проникательный и просвещенный, но специальной профессиональной подготовки к сыску не имеющий. Андреевский-поэт в иных случаях явно пасует перед Андреевским-криминалистом, который проецирует хорошо знакомые ему приемы судебного следователя на поведение лирического героя: “Я убежден, уверен в том, / Что кто-то скрылся за окном. / Я должен выведать секрет, / Дознаться, прав я или нет?” (73–76).

Обращение к “Ворону” в VIII строфе носит чисто декоративный характер: это стиль народной сказки, чуждый не только Э. По, но и характеру перевода Андреевского в целом. Приводимый фрагмент есть свидетельство тому, что степень удаления перевода от подлинника предела не имеет:

“Старинный ворон! – молвил я, –  
Хоть ты без шлема и щита,  
Но видно кровь твоя чиста,  
Страны полуночной гонец!  
Скажи мне, храбрый молодец,  
Как звать тебя? Поведай мне,  
Каков твой титул в той стране,  
Откуда ты пришел сюда?”

Кульминация русского “Ворона” – условно-романтична, выпренна; угадываются пафос и лексика русской романтической поэмы 20-х годов XIX столетия; напряжение есть, но оно отнюдь не превышает напряжения предыдущих строф:

.....  
“Поведай горестной душе,  
Скажи, дано ли будет мне  
Прижать к груди, обнять в раю  
Ленору светлую мою?  
Увижу ль я в гробу немом  
Ее на небе голубом?  
Ее увижу ль я тогда?”  
Он каркнул: “Больше никогда!”

Подводящий итоги и открывающий заключительную XVIII строфу союз *итак* уместнее выглядел бы в научном трактате. Однако заключительный пышный пассаж – плод фантазии переводчика – возвращает сбитое союзом повествование в русло старого доброго романтизма:

.....  
А лампа яркая, как день,  
Вверху блестит, бросая тень –  
Той птицы тень – вокруг меня,  
И в этой тьме душа моя  
Скорбит, подавлена тоской,  
И в сумрак тени роковой  
Любви и счастья звезда  
Не глянет – больше никогда!!

(Ср.: “Свет лампы, струящийся над ним (Вороном), отбрасывает его тень на пол; / И моя душа из этой тени, что лежит, колеблясь, на полу, / Не поднимется – больше никогда! – Здесь и далее подстрочный перевод мой. – В.Ч.)

Как мы только что видели, зашифрованность в тексте По символики *тени* переводчика явно не устраивает – он предпринимает попытку расшифровать этот образ с помощью романтического ключа, причем избирает для этой цели не поле критической статьи и не место, отводимое для примечаний и комментариев к тексту, а пространство самого текста перевода, посягая тем самым на авторскую волю.

Ворон Андреевского не становится птицей-символом, хотя он исправно выкрикивает точные русские слова “Больше никогда”. Это скорее полуфольклорная-полуромантическая птица из страны, “где призраки живут и бури вечные ревут” (219–220).

**Ключевая метафора.** Отсутствует даже намек на нее.

### Андреевский 1886 В

В сборнике стихотворений С.А. Андреевского 1886 г. был помещен вариант текста перевода “Ворона” с фрагментом старого журнального предисловия 1878 г. Особый интерес представляет оценка переводчиком двух текстов своего перевода. “В настоящей книге, – пишет он, – мы постарались, по возможности, изгладить все неловкости неопытного стиха, каким, естественно, грешил первоначальный перевод, относившийся к первому году нашего появления в печати”<sup>29</sup>. Сравнительный анализ текстов 1878 и 1886 гг. выявил весьма незначительные расхождения – переводчик явно преувеличил значение проделанной работы. По всем основным выделенным параметрам (объем строфы и текста перевода; звуковой строй; рифма и рефрены; трактовка сюжета; символы; ключевая метафора) вариант соответствует тексту 1878 г. Метафорическое выражение в варианте перевода XVII строфы также не появляется, однако в IX строфе варианта (см. ниже 107–108) мы видим некий намек (в оригинале его нет) на так и не реализованную в тексте метафору.

Более или менее существенной переработке (замена образов, рифм и т.д.) подверглись отдельные стихи II, V и IX строф:

| 1878                           | 1886                          |
|--------------------------------|-------------------------------|
| Я утопить, увы, не мог         | И я читал... но я не мог      |
| В страницах мудрых, но сухих – | Увлечься мудростью страниц... |
| Печальных помыслов своих       | В тени опущенных ресниц       |
| О той далекой, но родной,      | Носился образ предо мной      |
| Подруге светлой, неземной,     | Подруги светлой, неземной,    |
| Чей дух среди небесных сил     | Чей дух средь ангельских имен |
| Леноры имя сохранил...         | Ленорой в небе наречен...     |
| (20–26)                        | (20–26)                       |

<sup>29</sup> Андреевский С.А. [От переводчика] // Андреевский С.А. Стихотворения. 1878–1885. СПб., 1886. С. 268.

Лишь звук один я услышал:  
 "Ленора" кто-то прошептал,  
 Но имя-то промолвил я,  
 И эхо, слушая меня,  
 В ответ сказало мне его...  
 (63–67)

Конечно, глупость он сказал,  
 И скорбь мою не разогнал...  
 (107–108)

Лишь звук один я услышал:  
 "Ленора!" кто-то прошептал,  
 Увы! Я сам то имя звал  
 И эхо нелюдимых скал  
 В ответ шепнуло мне его...  
 (63–67)

Конечно, вздорный этот крик  
 Мне в раны сердца не проник...  
 (107–108)

В ряде строф заменены отдельные слова в одном-двух стихах. Семь строф (III, VI, XIV–XVIII) перепечатаны без каких-либо изменений. Следует также отметить, что в варианте, по всей видимости, по недосмотру типографии в I строфе пропущен последний 14-й стих "То гость – и больше ничего". В целом же вариант с художественной точки зрения столь же малоубедителен, что и первичный текст. Важно подчеркнуть, что неизменными остались все самые существенные аспекты отношения переводчика к оригиналу.

**Вывод.** Перевод неудачен. Андреевский отклонился от подлинника по всем возможным направлениям (метр, строфа, ритм, рифма, сюжет). Созданное им произведение в художественном отношении выглядит беспомощно, местами стихи напоминают плохую рифмованную прозу: "Я снова в комнату вошел, / И снова стук ко мне дошел..." (69–70).

Как бы предвосхищая будущую критику в свой адрес по поводу художественной операции, произведенной над текстом "Ворона", Андреевский, как опытный юрист, принимает защитительные меры: текст перевода он предваряет пояснениями – попыткой теоретически обосновать свою переводческую практику. "Не говоря уже о том, – пишет он, – что соблюдая такой размер (размер подлинника. – В.Ч.), мы должны были бы во многом исказить смысл подлинника, сверх того, музыка подобного стиха в русском переводе несколько не соответствует характеру поэмы – печальному и мрачному... В своем переводе мы, конечно, старались передавать не столько буквальный текст подлинника, сколько его общее впечатление и всегда, в самых отступлениях, действовали в духе приемов автора"<sup>30</sup>. Все положения этой платформы – от тезиса о нецелесообразности сохранения размера подлинника до заверения, что в своих отступлениях от оригинала переводчик всегда действовал в духе По, – не соответствуют действительности. Тем не менее Андреевский первым из русских переводчиков проторил нехоженую тропу, причем сделал это на страницах популярного "Вестника Европы", привлекая внимание широких читательских кругов к теме "Ворона".

О потенциальных возможностях Андреевского-переводчика свидетельствует тот факт, что в 1878 г. он дал образец перевода шести первых стихов

<sup>30</sup> Андреевский С.А. От переводчика // Вестник Европы. 1878. № 3. С. 110.

“Ворона” 8-ст. хореем с соблюдением внутренних рифм:

Как-то полночью глухою, в час, когда своей мечтою  
 Я, над книгой наклонившись, уносился далеко, –  
 Вдруг услышал я, смущенный, от забвенья пробужденный,  
 Стук неясный, монотонный в дверь жилища моего.  
 “Гость”, подумал я, стучится в дверь жилища моего,  
 “Гость – и больше ничего”<sup>31</sup>.

Парадокс состоял в том, что приводимый им в предисловии отрывок подавался как заведомо провальный, совершенно не соответствующий “печальному и мрачному” характеру стихотворения. Преувеличивая “различные свойства” двух языков, переводчик безосновательно приписывал русскому 4-ст. ямбу свойства английского 8-ст. хорая. “...Четырехстопный ямб с короткими парными рифмами, – убеждал Андреевский, – стих едва ли не самый грустный и монотонный на русском языке – показался нам наиболее соответствующим содержанию поэмы”<sup>32</sup>.

### Пальмин 1878

**Сведения об авторе перевода.** Лиодор (Илиодор) Иванович Пальмин (1841–1891) – поэт и переводчик.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Пять стихов строфы написаны 4-ст. анапестом, 6-й стих – 3-ст. анапестом.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строфы – *aabcbvc*. Сквозные рифмы на *-ук/-уз/* (6 строф) и *-да* (11 строф). Распределение мужских и женских рифм *ММЖМЖМ*. Внутренние рифмы отсутствуют. Шесть строф оканчиваются рефреном “вокруг”, одиннадцать строф – рефреном “Никогда”; всего же “Никогда” встречается 13 раз (66-й стих целиком построен на рефрене: “Никогда, никогда, никогда!”). Рефрен “Никогда” экономнее и реалистичнее громоздкого “Больше никогда”, однако звукопись этого слова столь же бедна, а звуко-символические ассоциации в нужном направлении не реализованы.

Перевод 13-го стиха: “Каждый шорох чуть слышный в ночной тишине”.

**Трактовка сюжета. Символы.** Переводчик старается следовать сюжету подлинника, насколько это позволяет размер. В малой кульминации дважды обыгран отсутствующий в оригинале мотив тишины, безмолвия – в целом же картина достаточно достоверная, хотя и не столь динамичная, как у По:

Я окно отворил; вот, среди тишины,  
 Статный ворон, свидетель святой старины,  
 С трепетанием крыльев ворвался и гордо  
 Прямо к бюсту Паллады направился вдруг  
 И, усевшись на нем с видом знатного лорда,  
 Осмотрелся безмолвно вокруг.

<sup>31</sup> Там же. С. 109.

<sup>32</sup> Там же. С. 110.

Еще одна неточность: вместо “сел, уселся” – “осмотрелся... вокруг”.

Кульминационный вопрос сформулирован более или менее точно, хотя и несколько выпренок:

.....  
 В отдаленном раю, сбросив бремя печали,  
 Не сольюсь ли я с милой, воспрянув туда,  
 С чудной девой, что в небе Ленорой назвали?

В финале на пол ложится у Пальмина не *тьень* (*the shadow*) Ворона, а *силуэт его темный*, что конкретизирует и усиливает чувство ужаса, но одновременно ослабляет символику: “И из круга той тени дрожащей огромной / Не воспрянет мой дух никогда!” (107–108). Можно поспорить и с трактовкой слова *soul*: *дух*, а не традиционная *душа*.

**Ключевая метафора.** Выражение украшено и усилено переводчиком: “Вынь из сердца разбитого клюв кровожадный!” (101). Искусно подобранными эпитетами снабжены слова, находящиеся в контексте в оппозиции друг к другу – *клюв* и *сердце*.

**Вывод.** Перевод неудачен, хотя Пальмин добросовестно передал все перипетии сюжета. Главная причина – отказ от размера подлинника и внутренних рифм. Русский текст утратил завораживающую музыкальность английского; эмоциональность, экспрессивность и динамика подлинника уступили место вяловатому, несколько отстраненному, “академическому” изложению событий. Порой переводчику изменяет поэтическое чувство, и появляются такие наукообразные строчки: “Что бояться? Не лучше ль исследовать звук?” (34).

В целом же перевод Пальмина – серьезная, заслуживающая внимания, попытка приблизиться к оригиналу. Нельзя согласиться с замечанием Е.К. Нестеровой, будто перевод Пальмина сделан «явно “по Андреевскому”», с некоторыми сокращениями и слегка измененной строфикой<sup>33</sup>. Размер и строфика перевода Пальмина – совершенно иные, к тому же оба перевода опубликованы почти одновременно в разных изданиях. Замечание приложимо скорее к переводу Оболенского, но о нем речь впереди.

### Оболенский 1879

**Сведения об авторе перевода.** Леонид Егорович Оболенский (1845–1906) – поэт, прозаик, критик, философ, издатель, переводчик.

**Объем строфы и текста перевода.** 14 строф состоят из 12 и 4 строфы – из 14 стихов. Общий объем составляет 224 стиха (14 × 12 + 4 × 14).

**Размер.** 4-ст. ямб.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** В 14-строчной строфе – семь, в 12-строчной – шесть рифм. Схема рифмовки 14-строчной строфы – *aabbccddeeffgg*.

<sup>33</sup> Нестерова Е.К. Эдгар По в России. С. 375.

Сквозная рифма – одна – на *-em* (I–XVIII). Все рифмы – мужские. Внутренние рифмы отсутствуют.

Все 18 строф оканчиваются новым русским рефреном “Возврата нет!” – вместо английских рефренов “nothing more”, “nevermore” и слова “evermore”.

13–14-е стихи оригинала – явное заимствование из Андреевского: “И шорох шелковых завес / Меня уносит в мир чудес?” (27–28) (ср. у Андреевского: “А шорох шелковых завес / Меня ласкал – и в мир чудес / Я, будто сонный, улетал...”).

**Трактовка сюжета. Символы.** Сюжетно-композиционные особенности “The Raven” напрямую связаны с детективным принципом развертывания действия; постепенное и последовательное наращивание давления, напряжения действия необходимо не для одного лишь драматического эффекта; оно подготавливает читателя к расшифровке самого глубинного символического плана стихотворения. Взятый переводчиком на вооружение метод “забегания вперед” посягает на сокровенную часть замысла По: можно ли говорить об эффекте неожиданности и чувстве ошеломления при первом выкрике Ворона, если эти сакраментальные слова (в русском переводе два слова – “Возврата нет”) появляются уже в I строфе, т.е. задолго до появления птицы? Такое сомнительное новшество не осталось незамеченным: так, корреспондент В.Я. Брюсова поэт и критик А.А. Курсинский в 1896 г. отмечал, что «“возврата нет” не всегда вяжется с содержанием всей строфы»<sup>34</sup>. Нарушая строгую, тщательно продуманную временную структуру оригинала, переводчик безжалостно разрушал ядро “Ворона”, его специфику и суть.

Для полноты анализа обратимся к наиболее ответственным фазам повествования. VII строфа изобилует неточностями:

Я поднял штору у окна,  
И вот ко мне, как ночь темна,  
Большая птица ворвалась  
И тихо в комнате взвилась.  
То черный, мрачный ворон был,  
Как будто полный адских сил  
(Так был угрюм он и суров).  
Он сделал несколько кругов,  
На бюст Паллады тихо сел  
И злобно, холодно глядел.  
То молчаливый был сосед:  
Сидит, глядит... Возврата нет!

<sup>34</sup> См.: Брюсов Валерий и его корреспонденты. Кн. 1 // Литературное наследство. М., 1991. Т. 98. С. 308.

Метод “забегания вперед” задействован и здесь: мы сразу же узнаем от переводчика, что это был не просто Ворон, но ворон “как будто полный адских сил” (82). Если американский Ворон вступил в комнату “со многими взмахами и трепыханиями <крыльев>” (“with many a flirt and flutter”), то птица Оболенского, напротив, “тихо в комнате взвилась” (80) и, прежде чем сесть на бюст Паллады, сделала несколько совершенно бессмысленных “кругов” (по всей видимости, необходимых для заполнения пространства строфы).

XVI – кульминационная – строфа звучит в изложении Оболенского менее драматично, чем предшествующая ей XV. В самом последнем вопросе присутствуют детали, более уместные для характеристики земной жизни, чем небесной. В целом же она сработана по канонам русской романтической поэмы и по своей стилистике приближается к трактовке Андреевского:

.....  
 “Когда принять захочет Бог  
 Меня в небесный свой чертог,  
 Увижу ль там Ленору я?  
 Прильнет ли милая моя  
 Хоть там опять к груди моей?  
 Увижу ль я ее очей  
 Былой, лазурный кроткий свет?..”

Концовка стихотворения заслуживает подробного разговора. После предупредительно-опережающего, отдающего канцелярским духом, сигнала “Он жить остался здесь совсем” (216-й стих перевода – это о Вороне!), следует такой пассаж:

От лампы тень его кругом  
 Лежит на мне, лежит на всем,  
 Что вокруг меня, и в той тени,  
 В той тьме – страданья лишь одни!..  
 Сдавило сердце у меня..  
 В душе померкшей нет огня,  
 И не проникнет счастья свет  
 Сквозь тень и тьму... возврата нет!

Душа героя “Ворона” погружена в отбрасываемую на пол светом лампы колеблющуюся тень Ворона, и здесь есть о чем призадуматься. Оболенский подходит к решению этой задачи скорее как фотограф, чем философ: он заставляя тень Ворона улечься на героя и на все, что вокруг него. Далее он дает по собственному почину толкование образа тени: “В той тьме – страданья лишь одни!..” (220). И, наконец, завершает произведение еще одним домыслом в духе Андреевского (ср. у Андреевского: “Любви и счастья звезда / Не глянет – больше никогда!”): “И не проникнет счастья свет / Сквозь тень и тьму... возврата нет!” (223–224).

**Ключевая метафора.** Отсутствует даже ее след.

**Оболенский 1887 В**

По большинству выделенных параметров вариант соответствует тексту 1879 г. Вариант имеет следующие отличия: а) I строфа удлинена на один стих и дана в новой редакции; б) изменен 1-й стих VII строфы; в) изменено одно слово в III строфе (*рассеянно – растерянно*).

**Объем строфы и текста варианта.** 1 строфа состоит из 13, 13 строк – из 12 и 4 строки – из 14 стихов. Общий объем составляет 225 стихов ( $1 \times 13 + 13 \times 12 + 4 \times 14$ ).

**Трактовка сюжета. Символы.** В чем смысл произведенных Оболенским замен?

1879

В угрюмый, мрачный ночи час  
Сидел я, не смыкая глаз,  
Над грудой книг, один, больной,  
С моей гнетущею тоской...  
И вдруг неясный слышу звук,  
Как будто в дверь раздался стук!  
И сердце замерло во мне:  
О чем? Кого мне ждать извне?  
Ея уж нет! кому прийти?!  
То путник, сбившийся с пути,  
Набрел на запоздалый свет...  
Кого мне ждать? возврата нет!

(1–12)

1887

Да, я один, ея уж нет!  
Всю ночь не сплю! Мерцает свет  
От лампы в комнате моей,  
А я один, один, больной,  
С моей гнетущею тоской...  
Но вдруг неясный слышу звук,  
Как будто в дверь раздался стук.  
Как сердце замерло опять!  
О чем? Кого теперь мне ждать?  
О, нет ея! Кому прийти?!  
То путник, сбившийся с пути,  
Набрел на запоздалый свет...  
Кого мне ждать? Возврата нет!

(1–13)

Нетрудно заметить, что вариант перебрасывает повествование из плоскости прошедшего времени в сферу актуального настоящего. По замыслу переводчика, такая операция должна приблизить действие к “настоящему” читателя, усилить эффект читательского сопереживания. Однако первый же стих перечеркивает на корню замысел Эдгара По: “Да, я один, ея уж нет!” (1). Симптоматично это “Да” – переводчик как бы приглашает нас выслушать хорошо знакомую нам историю, которую можно рассказать в любой последовательности. То есть метод “забегания вперед” становится здесь уже осознанным творческим принципом переводчика. В связи с этим показательно и другое нововведение.

1879

Я поднял штору у окна,  
И вот ко мне, как ночь темна,  
Большая птица ворвалась...

(77–79)

1887

Открыл я фортку у окна,  
И вот ко мне, как ночь темна,  
Большая птица ворвалась...

(78–80)

Единственным реальным препятствием для проникновения Ворона в комнату является ставень (*the shutter*) или оконная решетка (*window lattice*). Проверая версию стука (предположительно: ветер), герой По подходит к окну и распахивает ставень (“I flung the shutter”). Русские переводчики по-разному отреагировали на этот важный момент (запечатленный, кстати, на известной литографии Э. Мане). Герой перевода Оболенского, встревоженный в VI строфе тем, что “стучат в закрытое окно” (67), в VII строфе (77) поднимает штору (“Я поднял штору у окна”). Понимая, что этих действий явно недостаточно, чтобы справиться с закрытым окном, его двойник в варианте выбирает иной путь: “Открыл я фортку у окна” (78). Это изобретение переводчика – не просто техническая новация. Герой как бы изготовился впустить именно птицу и сэкономил пространство – но вот вопрос: пролез бы в “фортку” крупный Ворон, да еще сохраняя при этом достоинство, или нет? В любом случае эффект неожиданности ослабляется.

Таким образом, второй вариант отходит от замысла Эдгара По еще дальше.

**Вывод.** Перевод – явная неудача. По всей видимости, переводчик взял за образец перевод Андреевского – слишком много совпадений (принципиальных и буквальных). Отступления от подлинника отмечаются по всем направлениям, как и у Андреевского. В отличие от последнего Оболенский использует метод “забегания вперед” (причем в варианте с еще большей интенсивностью, чем в переводе), разрушая временную структуру “Ворона”, упраздняя символичный план и уничтожая тем самым идею и суть произведения. Поэтому о переводе Оболенского можно говорить не просто как о творческой неудаче, но как о провале. Отмечая близость перевода Оболенского тексту Андреевского (“очень похож”), в частности, подмечая его “мцыревский размер”, А.А. Курсинский заключает: “В общем, конечно, ни малейшей критики не выдерживает”<sup>35</sup>. Однако сам факт обращения “такого” (читай: “плохого” – в письме процитированы строчки из оригинального стихотворения Оболенского) поэта к Эдгару По Курсинский считает “знаменательным” (Там же). Можно оспорить такую формулировку критика, хотя об одной находке Оболенского умолчать нельзя: это перевод рефрена “Nevermore” как “Возврата нет”.

### Кондратьев 1880

**Сведения об авторе перевода.** Иван Кузьмич (наст. отчество – Казимирович) Кондратьев (1849–1904) – поэт, прозаик, драматург, переводчик.

**Объем строфы и текста перевода.** Строфа состоит из 7 стихов. Общий объем составляет 126 стихов (18 × 7).

<sup>35</sup> Там же.

**Размер.** 4-ст. ямб.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строфы – *aabbcbс*. Сквозные рифмы на *-ук/-уг* (5 строф) и *-да* (11 строф), как у Пальмина. Распределение мужских и женских рифм *ММЖЖМЖМ*. Внутренние рифмы отсутствуют.

Пять строф оканчиваются рефреном “Но – тихо было все вокруг”, одиннадцать строф – рефреном “Никогда”.

Перевод 13-го стиха: “Чуть слышный шорох в тишине...” – явная реминисценция из Пальмина (см. выше).

**Трактовка сюжета. Символы.** Переводчик трактует сюжет как клубок волшебного-сказочных мотивов, расцвеченных индивидуальной фантазией (“мне былью стала небылица” – 60-й стих). Известен интерес Кондратьева к песенному фольклору; основные жанры его оригинальной поэзии – песни, думы, былины, народные сказания. Не придерживаясь принципа соответствия оригиналу, переводчик много и неудачно импровизирует – дух подлинника ему явно чужд. В малой кульминации нет и тени древнего величавого Ворона; Ворон Кондратьева суетлив и деловит:

Окно я быстро распахнул.  
Вдруг Ворон крыльями взмахнул,  
Влетел – и, кинув гордо взгляды  
Вокруг, он сел на бюст Паллады  
Среди глубокой тишины.

Если герой По внимательно наблюдает за перемещением птицы, фиксируя ее повадки, то герой Кондратьева читает ей мораль за неуместное вторжение: “Напрасно! Здесь тебе не рады, / Пернатый вестник старины!” (48–49). Вся идея произведения предстает, таким образом, поставленной с ног на голову: герой первым выносит приговор птице, причем делает это уже в VII строфе!

Разрушительный по своим последствиям метод “забегания вперед”, примененный за год до этого Оболенским, не отпугнул Кондратьева. Напротив – переводчик охотно использует приемы опережения, и VII строфа – не исключение. Так, в XII строфе герой По обращается к самому себе с вопросом о смысле, вложенном Вороном в слово “Nevermore”. В вопросе кондратьевского героя появляется отсутствующая у По подсказка *вещий*: «Какое вешее значенье / Таится в слове: “никогда”?» (83–84). Далее следует неожиданная развязка – риторический вопрос “Не смерть ли? Да?..” (85), разрушающий структуру многозначного символа “Nevermore”, а заодно пресекающий на корню попытку автора сделать Ворона “символом горестного и нескончаемого воспоминания” “лишь в самой последней строке самой последней строфы” (143–144). Расшифровка символа потребовала аргументации, и переводчик измышляет романтическую версию о Линор в духе русской романтической поэмы 20–30-х годов XIX в. (“Чернец” Козлова, “Войнаровский” Рылеева

и др.) – эпигонский характер лексики, уложенной в традиционный “романтический” 4-ст. ямб, налицо (XIII):

“Не смерть ли? Да? О, может быть,  
 Ей здесь не время было жить!  
 С душой и сердцем робкой лани,  
 Она чуждалась нашей брани.  
 Была ей страсть людей чужда...  
 О, не нажать ей этой ткани  
 Своей головкой никогда!”

Драматическое напряжение XVI строфы переводчик упраздняет слащавой псевдоромантической лексикой:

.....  
 “Скажи, – в раю, под негой вечной,  
 Где светоч жизни бесконечной,  
 Когда и я приду туда, –  
 Сольюсь ли там с своей сердечной?”  
 Он глухо каркнул: “Никогда!”

За кульминационным вопросом героя о посмертной встрече с возлюбленной просматривается уверенность героя в обретении им своего места в Раю. Тем самым искажается не только идея подлинника, но и внутренняя логика развития образа.

Тень американского Ворона отброшена на пол (XVIII), и это существенно (см. раздел “Форма стиха”). Тень кондратьевского Ворона отброшена на стену, и это в значительной мере ослабляет заключительный аккорд (кстати, переводчик проявляет полное равнодушие и к прообразу этого символа, опуская его во II строфе):

И на стене моей с тех пор  
 Его ужасный блещет взор,  
 И силуэт зловещий, темный,  
 В лучах моей лампы скромной,  
 Стал черной тенью навсегда,  
 И, вот, из тени той огромной  
 Мой дух не встанет никогда!..

Спорным является и употребление слова *дух* вместо *душа* (англ. *soul*).

**Ключевая метафора.** Переводчик усиливает выражение, добавляя эпитет *жадный* (ср. у Пальмина *кровожадный*): “Покинь приют мой навсегда, / Из сердца вынув клюв свой жадный!” (117–118).

**Вывод.** Перевод неудачен. Отклонения в метрике, строфике, трактовке лирического сюжета весьма значительны. Кондратьев обобщил печальный опыт Андреевского (размер) и Оболенского (метод “забегания вперед”); ряд формальных компонентов позаимствован у Пальмина (сквозная рифма,

аллитерация, эпитеты). Оригинальна семистишная кондратьевская строфа с тремя рифмами. Несмотря на заимствования, тексту перевода присуща стилистическая цельность: это фольклорно–романтическая баллада о загубленной любви в духе эпигонов русской романтической школы. Вслед за Оболенским Кондратьев разрушает (правда, не столь настойчиво и последовательно) символичный ряд стихотворения. Смещая акценты в кульминационном вопросе, переводчик искажает идею подлинника.

### [Аноним] 1885

**Сведения об авторе перевода и переводе.** Единственный перевод стихотворения прозой принадлежит неустановленному лицу. В.А. Либман не исключает авторства И. Городецкого<sup>36</sup>, однако это предположение нуждается в аргументации.

**Общая характеристика перевода.** Перевод выполнен обычной неритмизованной прозой, без размера и рифм. В то же время это не подстрочный, а художественный перевод.

**Композиция и объем текста перевода.** Прозаический текст разбит на абзацы в строгом соответствии с делением стихотворения на строфы; исключение сделано лишь для первых двух строф, переданных одним абзацем, хотя здесь могли иметь место чисто техническая ошибка или редакторский произвол. В целом слов в рассматриваемом тексте больше, чем в подстрочном переводе (например, соотношение слов в строфах III, X, XIV соответственно 58 : 51; 63 : 56; 61 : 56, правда, есть и обратный пример: XVIII строфа – 49 : 54). Явление это естественное, в комментариях не нуждается. С другой стороны, переводчик опускает некоторые авторские повторы, считая их неуместными для прозы – так, дважды употребленное “still is sitting” (103) переводчик передает однократным “все еще сидит”.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Автор прозаического перевода не уделил звуковой стороне должного внимания, благозвучным текст не назовешь. Что же касается перевода 13-го стиха, то звукопись его отчасти переводчиком сохранена: “И шорох шелковых пурпуровых завес...”

Рифмы отсутствуют.

Рефрен “nothing more” переведен как “больше ничего” (6 употреблений), рефрен “Nevermore” – как “Больше никогда” (11 употреблений) и “никогда, никогда больше” (1 раз – перевод XI строфы). Последний стих II строфы – “Nameless here for evermore” (букв.: “безымянной здесь навсегда”) передан так: “...которую здесь не назовут больше никогда”. Это, конечно, близко по смыслу, однако не стоило раньше времени вводить ключевые слова.

<sup>36</sup> Либман В.А. Американская литература в русских переводах и критике. Библиография 1776–1975. М., 1977. С. 195. № 4444.

**Трактовка сюжета. Символы.** Переводчик придерживается событийной схемы оригинала, все фазы действия переданы в заданной последовательности, поэтому недоумение вызывает аттестация Е.К. Нестеровой данного перевода как “крайне далекого от оригинала”<sup>37</sup>. Степень стилистической обработки лирического текста разная в различных частях повествования. Некоторые строфы (в особенности это касается ключевых VII, XVI, XVIII) изложены весьма близко к первоисточнику (VII даже приближается к подстрочному переводу); степень обработки тут минимальная. Другие обработаны в значительной мере (это касается в первую очередь строф IX, XI, XII) – первоисточник послужил лишь отправной точкой для связного повествования. Приведем два фрагмента различной степени обработки.

Фрагмент перевода VII строфы:

“Тогда я толкнул ставни, и в окно, громко хлопая крыльями, влетел величественный ворон, птица священных дней древности. Он не выказал ни малейшего уважения; он не остановился, не запнулся ни на минуту, но с миною лорда и леди взгромоздился над дверью моей комнаты...”

Фрагмент перевода XI строфы:

“Без сомнения, слова, произносимые птицею, были ее единственным знанием, которому она научилась у своего несчастного хозяина, которого неумолимое горе мучило без отдыха и срока, пока его песни не стали заканчиваться одним и тем же припевом...”

Такая стилистическая неоднородность отдельных частей текста не является признаком высокой художественности. Переложение лирического текста в художественную прозу сопровождается неизбежным удлинением текста, ибо законы прозы – иные, здесь не обойтись без привлечения дополнительных синтаксических и стилистических средств для обеспечения связности повествования. Рассматриваемый случай – не исключение; причем переводчик озабочен не одной лишь проблемой стилистической шлифовки текста. Некоторые эпизоды он поясняет и/или домысливает, другие расцвечивает собственной фантазией, как, например, этот:

“And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor”.

“И каждый отдельный угасающий уголек оставлял свою тень-призрак на полу” (подстрочный перевод).

“Догоравший в камине уголь обливал пол светом, в котором видна была его агония” (перевод Анонима).

**Ключевая метафора.** Выражение немного усилено, но сохранено: “Вырви свой клюв из моего сердца”.

**Вывод.** Перевод неудачен. Изменена родовая принадлежность произведения (вместо лирического рода – эпический), поэтому в строгом смысле

<sup>37</sup> Нестерова Е.К. Эдгар По в России. С. 375.

следует рассматривать этот случай как “переложение”, а не “перевод”. По жанровым признакам произведение неустановленного автора ближе всего к новелле. Эксперимент не удался, художественный уровень переложения – невысокий. Смысл и назначение этого сочинения не вполне ясны. С поэтическими переводами еще могла соперничать ритмическая проза или же такая жанровая разновидность лирики, как “стихотворение в прозе”, но переводчик избрал третий путь. Трудно однозначно ответить на вопрос, что побудило автора взяться за неблагодарный труд переложения высокой лирической поэзии в эпическую прозу. Переводчику могла показаться заслуживающей внимания французская традиция перевода иноязычных поэтических текстов (в частности, “Ворона” По) прозой. Как известно, “связанный метрической формой” поэтический перевод “затрудняет соблюдение полной смысловой и лексической точности”. Однако, как справедливо писал А.А. Смирнов, предотвращая “частичные отклонения”, перевод прозой “систематически искажает подлинник в целом”: “Поскольку всякий почти элемент стиля или образности меняет свой удельный вес и окраску при переходе из стихов в прозу, патетическое и торжественное в стихах может показаться в прозе вычурным и растянутым, вольная расстановка образов и выражений – неестественной и т.п.”<sup>38</sup> Еще определеннее высказался М.Л. Лозинский: “...самое безупречное переложение стихов прозой остается мертвым насквозь, потому что поэзия оживает лишь там, где есть ритм и мелодия”<sup>39</sup>. Однако целью перевода прозой может служить не имитация поэзии (это было бы бессмысленно), а адекватное воспроизведение сюжетного рисунка и содержательных структур текста. Об этом в свое время говорил Гёте: “Я высоко ценю ритм, рифму – только благодаря им поэзия и становится поэзией, но собственно глубокое, подлинно действенное, воспитующее и возвышающее – это то, что остается от поэтического произведения, когда оно переведено прозой. Только тогда мы видим чистое, неприкрашенное содержание, ибо внешний блеск нередко подменяет его, если оно отсутствует, и заслоняет, если оно имеется”<sup>40</sup>. Другие возможные причины обращения к “низкой” прозе – мощная эпическая струя в “Вороне”, неудовлетворенность имеющимися стихотворными переводами на русский язык вкупе с открывающейся возможностью опубликовать поэтическое произведение в томике прозы По, который готовился к изданию В.Н. Маракуевым. (Общий уровень издания оказался весьма невысоким.) Что можно сказать определенно – так это то, что анонимный автор, в отличие от мольеровского Журдена, знал, что говорит прозой.

<sup>38</sup> Смирнов А.А. Указ. соч. Стб. 530.

<sup>39</sup> Лозинский М.Л. Указ. соч. С. 99.

<sup>40</sup> Гёте И.В. Из моей жизни: Поэзия и правда // Гёте И.В. Собр. соч. М., 1976. Т. 3. С. 416.

**Уманец [1886] 1908**

**Сведения об авторе перевода** отсутствуют, известны лишь имя и отчество переводчика – Лев Игнатьевич. Дата написания стихотворения устанавливается по беловому автографу (см. Примечания).

**Объем строфы и текста перевода.** 17 стрóf состоят из 11 и 1 строфа – из 12 стихов. Общий объем составляет 199 стихов ( $17 \times 11 + 1 \times 12$ ). Однако в процессе публикации текста была допущена опечатка – 5-й стих XII строфы повторен через строку без видимых на то оснований. Поэтому правильнее было бы принять за общий объем 198 стихов ( $18 \times 11$ ), что подтверждает и беловой автограф стихотворения.

**Размер.** 4-ст. хорей. Переводчик (переписчик? издатель?) делит 8-ст. хореический стих По на две равноценные части – графически выделенные полустишия. При ином графическом решении как объем строфы, так и общий объем текста перевода могли бы соответствовать оригиналу:  $(1+2) + (3+4) + (5+6) + (7+8) + (9+10) + 11$ .

Строфа смотрелась бы так:

В поздний час, ночной порою я склонился головою  
Над старинной книгой, в мраке кабинета моего,  
И в дремоте безмятежной вдруг услышал стук я нежный,  
Словно кто стучал небрежно в дверь жилища моего.  
“Гость стучится, – прошептал я, – в дверь жилища моего, –  
Гость – и больше ничего!..”

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строфы – *aabcddde(d)cc*. В случае графического преобразования строфы (см. выше) схема рифмовки строфы примет правильный вид: *abcbbb*. Особняком стоит лишь II строфа, схема рифмовки которой *aaabcccbcd*. Логически объяснить этот диссонанс не представляется возможным.

Сквозные рифмы на *-го* (7 стрóf) и *-да* (11 стрóf), как у Андреевского. Распределение мужских и женских рифм *ЖЖЖМЖЖЖМЖММ* (досадное исключение составляет лишь II строфа с женской рифмой в 10-м полустишии). При попарном объединении стихов мужские и женские рифмы чередовались бы в порядке, принятом в оригинале. Внутренние рифмы в коротких стихах отсутствуют, однако в варианте объединения они появляются в нужных местах.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-х стихах соблюдается в большинстве стрóf (отступления в строфах II, V, VIII, X, XIII, XVII).

Семь стрóf оканчиваются рефреном “ничего” (из них четыре – “и больше ничего”, две – “больше ничего”, одна – “ничего”), одиннадцать стрóf – рефреном “никогда”; всего же “никогда” встречается 12 раз (121-й стих читается “Никогда, о, никогда!..”).

Перевод 13–14-го стихов оригинала Уманец построил на эффектном чередовании шипящих и свистящих звуков: “Мрачный шорох сторы красной / Навевал мне страх ужасный, – / Страх суровый, ужас новый / В сумрак сердца моего”.

**Трактовка сюжета. Символы.** Придерживаясь общей схемы сюжета, переводчик весьма вольно истолковывает отдельные эпизоды и события. Так, сумрачная атмосфера первых стихов II строфы с призрачной игрой света от затухающих в камине углей пришлось явно не по вкусу переводчику – он устраивает для читателя настоящую иллюминацию: “Был декабрь, – я помню это – / И камин мой вдоль паркета / Сыпал в сумрак кабинета / Искры блеска своего” (12–15). Однако было бы ошибкой считать, что пространство перевода заполнено светом – напротив, слово ‘*мрак*’ является одним из ключевых концептов перевода Уманца. (Обратим также внимание на частоту употребления этого слова в более поздних переводах Жаботинского.) Так что иллюминация должна была, по замыслу переводчика, еще резче выделить мрак жилища, в котором герой обитает. (С этим внешним “мраком” хорошо коррелирует “сумрак сердца” героя: III, 26). *Мрак* упомянут дважды и в малой кульминации (не считая слова *мрачный*):

И в окно влетает с шумом  
Громким, мрачным и угрюмым,  
Вдруг священный, древний Ворон  
В мрак жилища моего.  
Птица гордая влетела  
Так уверенно и смело,  
Словно важный лорд, – и села  
В мраке дома моего  
На Паллады бюст, над дверью  
Кабинета моего...  
Села – больше ничего!..

Для характеристики шума переводчик использует тавтологический (*громкий шум*) и метафорические (*мрачный и угрюмый шум*) эпитеты, неуместные в системе выразительных средств стихотворения. Синтаксическая инверсия (наречие *вдруг* занимает несвойственное ему место) ослабляет эффект неожиданности. Изменение грамматического рода ключевого слова в границах одной строфы (*Ворон/птица*) не пошло на пользу стилистике фрагмента. К тому же слова *птица* и *влетела* вступают в противоречивые семантические отношения со сравнением “словно важный лорд”.

Лестница восходящих (от XIV к XVI строфе) смыслов оказалась неподъемной для подавляющего большинства переводчиков. Не составил исключения и Лев Уманец. Бесспорно, переход от XIII к XIV строфе очень труден для переводчика. XIV строфа фиксирует изменение психического состояния героя – появляется первый проблеск надежды, толчком к которому послужи-

ло видение шествующих с кадилом Серафимов, видение, сопровождаемое звуковыми и обонятельными ощущениями. Как писал сам По в письме к Джорджу Эвелету (George W. Eveleth), “ни одна человеческая, телесная нога не могла бы звенеть, ступая по мягкому ковру, – поэтому звон шагов способен живо передать впечатление чего-то сверхъестественного”<sup>41</sup>. Уманец переосмысливает концепцию строфы, дерзко присоединяя Ворона к сонму ангелов: “Ворон Божьею рукою / Послан с ангельской толпою!” (XIV, 148–149). Более того – “вестник покоя” в представлении героя не Серафим, а Ворон. Именно к нему обращены слова героя: “Ты приносишь весть покоя, / Чтоб забыл я навсегда / О Леноре, в миг покоя / Позабыл я навсегда!” (XIV, 150–153). Обращает на себя внимание и такая подмена: вместо “непентеса” – травы забвения – у переводчика фигурирует “весть покоя”, с которой связывается мотив забвения. Вопреки закону экономии поэтических средств мотив забвения обыгрывается Уманцом и в следующей строфе, причем у Андреевского заимствуется образ, использованный последним как эквивалент непривычного для русского слуха “непентеса” – “бальзам забвения”. Вопрос героя “Есть ли т а м (т.е. в ином мире; разрядка переводчика. – В. Ч.) бальзам забвенья?” (XV, 163) неудачен вдвойне: во-первых, он дублирует мотив забвения, ничего не говоря об исцелении, и, во-вторых, он раньше времени касается сокровенного *там*.

Кульминационная XVI строфа при всей своей патетике несовершенна:

“Ворон мрачный и кровавый!  
Птица ты иль дух лукавый,  
О, ответь мне ради Неба,  
Ради Страшного Суда:  
Дух мой, скорбью изнывая,  
Встретит т а м, в преддверье рая  
Ту, которая, блистая  
Светом, унеслась т у д а?  
То Ленора, – то святая, –  
Унеслась она туда!” –  
Ворон каркнул: “Н и к о г д а!”

“Преддверье рая” вместо “далекого Эдема” – не малая оплошность, а грубое искажение идеи. К тому же резкая асимметрия “пространственного” вызова (трижды употреблены наречия *там* и *туда*) и “временного” ответа (наречие *никогда*) нарушают хрупкое равновесие. Интонационно-синтаксический и ритмический параллелизм 4-го и 5-го стихов XVI строфы в переводе исчезает: здесь мы имеем две неравноценные части – “вопросительную” (170–173) и невесть откуда взявшуюся “объяснительную” (174–175).

<sup>41</sup> The letters of E.A. Poe. Vol. 2. P. 331.

Единоначатие XV–XVI строф переводчик сохраняет.  
Последняя строфа – не худшая строфа перевода:

И сидит, не улетая,  
Все немая, всё немая  
Птица там, над самой дверью,  
Как сидела и тогда,  
Устремив свой взор склоненный,  
Словно демон полусонный,  
И от лампы, там зажженной,  
Тень отбросила сюда.  
И мой дух средь этой тени,  
Ниспадающей сюда,  
Не воспрянет н и к о г д а !..

Переводчик безосновательно нивелирует значение вида-имени (*Ворон*), переходя к гораздо более общей абстрактной категории (*птица*). Следует также отметить недостаточную дифференциацию сюжетного пространства строфы – в сфере “здесь” (внизу) пребывает *тень*, в сфере “там” (вверху) *птица* и *лампа*. На самом деле расположение предметов по вертикали таково (по нисходящей): лампа – птица – тень. Вертикальный срез пространства представлен у По тремя ярусами, у Уманца – двумя.

Остановимся и на некоторых особенностях словоупотребления переводного текста. Так, английское *soul* переводчик переводит сперва как *сердце* (IV), затем как *душа* (VI, X) и, наконец, – в особо значимых контекстах, – как “дух” (XVI, XVIII). Герой Уманца выглядит более старомодным, чем его американский коллега – во всяком случае он охотно прибегает к эвфемизму, говоря о своей возлюбленной в 3-м лице *мой друг* (II, 19, V, 52). Герой По вспоминает о своих друзьях (*other friends*) лишь однажды (без ссылки на Линор), выстраивая в X строфе “список потерь” (58–59).

**Ключевая метафора.** Переводчик фактически дешифрует метафору, предлагая читателям клише: “И, мое покинув сердце, / Ты исчезни навсегда!”

**Вывод.** Главная причина неудачи перевода – невысокое качество поэтического слова, отсутствие стилистической цельности. Некоторые строки – такие как “Не в окно ль стучат рукою?” (VI, 60) – вызывают в памяти “криминалистический” стиль Андреевского. Другие фрагменты могут служить образцами косноязычия как, например, этот:

Но досель, по крайней мере,  
Кто ж видал, чтоб птицы, звери,  
Сев на бюст у самой двери,  
Произнесть могли б тогда...

(IX, 93–96)

Третьи несут на себе непреднамеренную пародийную окраску:

И сказал я: «Это слово  
 Заучил он в те года,  
 Как его хозяин злою  
 Был преследуем судьбою,  
 И порою пел с тоскою  
 Средь невзгоды и труда  
 Гимн надежде погребальный  
 В час невзгоды и труда:  
 – “Никогда, о, н и к о г д а !..”»

(XI, 113–121)

Таким образом, одного стремления переводчика передать формальные особенности подлинника и опереться на общую сюжетную схему оказалось недостаточно: хромает язык и стиль перевода, а сюжетные блоки оказались плохо состыкованными друг с другом. Довольно рискованное выдвижение в XIV строфе на передний план Ворона как медиатора между “небом” и “землей”, а также игра с *‘мраком’* как ключевым концептом перевода не сделали текст более “эдгаровским”. «Стремление видеть в Эдгаре По лишь “поэта смерти”, – замечает Е.К. Нестерова, – привело к тому, что некоторые переводчики пытались искусственно создать в стихотворении “атмосферу ужаса” (пер. Уманца)»<sup>42</sup>. Вопросы – в какой мере переводчики должны воспринимать По как “поэта смерти” и в какой как “поэта жизни” и как это обстоятельство может отразиться на качестве переводимого произведения – требуют специальной разработки. Что же касается принципов нагнетания “атмосферы ужаса”, то для переводов “Ворона” годится лишь один – основанный на постепенности и естественности.

Все сказанное объясняет дальнейшую судьбу рассматриваемого перевода, который после 1908 г. не перепечатывался.

#### Сравнительный анализ ранних переводов

**Объем строфы и текста перевода.** Единственный переводчик, сохранивший число стихов строфы (6), – Пальмин. Все остальные превысили этот показатель: Кондратьев – 7, Уманец – 11, Андреевский – 12 и 14, Оболенский – 12, 13 и 14. Андреевский и Оболенский, таким образом, не только удлиннили строфу “Ворона”, но и нарушили принцип равновеликости строф.

Длина текста перевода Пальмина – 108 стихов – соответствует длине подлинника. У Кондратьева этот показатель – 126, у Уманца – 199 (198), у Оболенского – 224 (225) стиха. Рекорд принадлежит Андреевскому – 240 стихов. Слабым оправданием служила бы ссылка на короткую 8-сложную строку

<sup>42</sup> Нестерова Е.К. Русские переводы... С. 34.

перевода как ½ строки оригинала, поскольку она не является полустихом (в переводах Андреевского и Оболенского).

**Размер.** Все переводчики отказались от 8-ст. хорей, заменив его 4-ст. ямбом (Андреевский, Оболенский, Кондратьев) и 4(3)-ст. анапестом (Пальмин). Тем самым они отказались от воспроизведения специфического ритма подлинника. Замена одного метра другим всегда губительна, в случае с “Воронном” это особо ощутимо. Если верить Гумилеву, “ямб, как бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли”, тогда как “хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область – пение”<sup>43</sup>.

Одна из причин отказа русских переводчиков 1870–1880-х годов от 8-ст. хорей – неупотребительность размера в современной им русской поэзии. Едва ли не решающее значение имел прецедент, созданный Андреевским. Он не просто провозгласил соответствие русского 4-ст. ямба английскому 8-ст. хорю, но и дал “обратный пример”: образец русского 8-ст. хорей, якобы травестирующего “печальный и мрачный” характер стихотворения. Наиболее близким к размеру подлинника оказался перевод Уманца, в котором использованы парные 4-ст. хорейские строки. (Правда, перевод был обнародован лишь в 1908 г.)

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Изменяя длину строфы, переводчики, естественно, не могли удержать и схему рифмовки оригинала. Шанс был у Пальмина, но он им не воспользовался – его три рифмы расположены в порядке, отличном от схемы оригинала. У всех переводчиков – две сквозные рифмы вместо одной; исключение составляет лишь Оболенский, однако его сквозная рифма на *-em* совершенно невыразительна по звучанию (у Пальмина на *-or*). Отказ от внутренних рифм – характерная особенность всего рассматриваемого периода. (Частичное исключение – Уманец.)

Два рифмующихся между собой рефрена “Ворона” явно смутили первых русских переводчиков. Все они (кроме Оболенского) использовали два русских рефрена с разными окончаниями. Оболенский решил проблему рифмовки, использовав один-единственный рефрен, что еще хуже.

Обладающий звукоподражательным эффектом рефрен-символ “Nevermore” – камень преткновения для переводчиков. Были опробованы три варианта:

“Больше никогда” (Андреевский, Аноним).

“Никогда” (Пальмин, Кондратьев, Уманец).

<sup>43</sup> Гумилев Н.С. Указ. соч. С. 72. Ср. иное мнение о двусложных размерах. Ямб, по убеждению И.Д. Ермакова, размер “грустный, уступающий”, хорей, напротив, “утверждающий” (Ермаков И.Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. М., 1999. С. 154–155). Семантика стихотворных размеров – весьма перспективная область исследования; здесь еще много неясностей и спорных моментов. В последние годы этой проблемой серьезно занимался М.Л. Гаспаров (см.: Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999; Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. М., 2004).

“Возврата нет” (Оболенский).

“Больше никогда” – дословный перевод с английского, громоздкая русская конструкция, не передающая духа подлинника; непредставимый в устах птицы набор звуков.

“Никогда” – более экономный и реалистичный рефрен, однако звукопись слова столь же бедна (звукосимволические ассоциации слишком далеки от задуманных По). Как справедливо отмечалось, «звуковой строй слова “никогда” не только не имеет ничего общего с карканьем (...), но и плохо совместим с интонацией грусти и меланхолии: ведь конечный слог “да” в русском языке вызывает ощущение категорического утверждения, да и попросту дискомфорта»<sup>44</sup>.

“Возврата нет” – преимущества звучания рефрена налицо: появляется каркающий *p*. Трудно понять логику, которой руководствовалась Е.К. Нестерова, утверждая, что этим рефреном Оболенский “совершенно снимает звуковую имитацию”<sup>45</sup> (ср. более лояльный отзыв о рефрене В. Бетаки “не вернуть”<sup>46</sup>). Недостатком рефрена является его протяженность – четыре слога (это на слог больше, чем у По) и то, что эти четыре слога приходятся на два слова. Любопытно, что в 1912 г. Александр Блок в стихотворении “Осенний вечер был. Под стук дождя стеклянный...”, содержащем реминисценции из “Ворона”, использует именно это словосочетание.

Несмотря на почти полное равнодушие переводчиков к своеобразию звукового строя “Ворона”, все они чутко отреагировали на 13-й аллитерационный стих, причем отреагировали однотипно: за Андреевским пошли Оболенский и автор прозаического переложения, за Пальминым – Кондратьев. Вариант Пальмина намного богаче варианта Андреевского: “Каждый шорох чуть слышный в ночной тишине”. Несколько особняком стоит Уманец, предложивший эффектное чередование шипящих и свистящих звуков.

**Трактовка сюжета. Символы.** Трактовка “Ворона” как романтической баллады о загубленной жизни с подачи Андреевского стала популярной у русских переводчиков (Оболенский, Кондратьев), причем Кондратьев придал ей ярко выраженное фольклорное звучание. Создавая свой миф о Вороне, названные переводчики мало заботились о соблюдении последовательности в передаче больших и малых событий, в раскрытии всех звеньев символического ряда, а ведь, как справедливо отмечал Л.С. Выготский, “звуки *a, в, с* или слова *a, в, с* или события *a, в, с* совершенно меняют свой смысл и свое эмоциональное значение, если мы их переставим в таком порядке, скажем: *в, с, a; в, a, с*”<sup>47</sup>. Пальмину удалось более или менее точно передать внешне-событийную канву стихотворения, но с драматизмом “Ворона” переводчик

<sup>44</sup> Ноздрина В. Отступление переводчика // <http://www.interlit2001.com>.

<sup>45</sup> Нестерова Е.К. Русские переводы... С. 25.

<sup>46</sup> Там же. С. 33.

<sup>47</sup> Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1987. С. 144.

явно не совладал. Игра с ‘*мраком*’ как ключевым концептом не приблизила перевод Уманца к оригиналу.

Неестественность и вымученность ранних русских переводов “Ворона” была следствием того, что поэтам не удавалось усвоить творческий принцип Эдгара По, не удалось увидеть “страшное в естественном”.

Трактовка сюжета самым тесным образом связана с проблемой символа. Ни одному переводчику не удалось воплотить символы стихотворения в адекватной форме; при переводе ключевого слова-символа “Nevermore” все они потерпели фиаско.

**Ключевая метафора.** Метафорическое выражение “Вынь свой клюв из моего сердца”, которому Эдгар По отводил столь важную роль в стихотворении, сохранил лишь (чуть-чуть усилив) автор прозаического переложения. Пальмин украсил его двумя эпитетами, один из которых, упростив (*кроважадный – жадный*), использовал Кондратьев. Уманец дешифровал метафору, Андреевский и Оболенский опустили метафору вовсе.

**Вывод.** Невнимание к философии “Ворона” и игнорирование сверхзадачи, которую преследовал в своем творении Эдгар По, привело к искажению художественной картины мира “Ворона” в ранних русских переводах. Все без исключения переводчики продемонстрировали и невысокую версификационную культуру.

Опыт переложения лирического шедевра на язык сухой прозы (на манер французских переводчиков) оказался неудачным – автор проявил благоразумие, решив не разглашать своего имени. Если перевод Андреевского – просто очень слабый перевод, то переводы Кондратьева и особенно Оболенского входят уже в явное противоречие с подлинником. Перевод Оболенского, в котором последовательно использован метод “забегания вперед” (или “форсирования событий”), можно квалифицировать как “провал”. Перевод Пальмина – единственная заслуживающая внимания, хотя так и не удавшаяся, попытка приблизиться к оригиналу.

#### Общая характеристика периода

Тщательный анализ восьми (учитывая варианты) русских переводов “Ворона”, созданных в относительно короткий промежуток времени (1878–1887), не снимает вопроса: почему первый русский перевод появился спустя целых 33 года после опубликования стихотворения в Америке – спустя целую эпоху в такой чутко реагирующей на чужие литературные достижения стране, как Россия?

Причин, на мой взгляд, несколько. Падение в России общественного интереса к лирической поэзии отмечал еще в 1843 г. Белинский<sup>48</sup>. В 50-х годах

<sup>48</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 8. С. 94–95.

этот процесс стал уверенно набирать силу, а в 60-е годы он достиг своего апогея. Общественно-политическая ситуация периода создавала весьма неблагоприятный для литературы вообще и для лирической поэзии в особенности фон – современники сходились во мнении, что преобладающим направлением стало "практическое, деловое". Если в 1858 г. В.П. Боткин констатировал, что "в настоящее время русской публике не до изящной литературы"<sup>49</sup>, то через какие-нибудь восемь лет он уже резюмировал: "Увы! бессмертная эпоха русской поэзии прошла... Поэтическая струя исчезла и из европейских литератур, замутила ее проклятая политика..."<sup>50</sup> Неудивительно поэтому, что русская читающая публика и критика на протяжении трех с лишним десятилетий знала одного лишь По – автора приключенческих, детективных и психологических рассказов. (Первый русский перевод сочинения По появился еще при жизни автора в 1847 г. – это был "Золотой жук".) Спрос публики определял предложение переводчиков.

Следует также отметить, что молодую американскую литературу мало кто принимал в России (как и в Европе) всерьез. Тот же Боткин, исколесивший пол-Европы и знавший европейскую культуру не понаслышке, в 1866 г. сообщал своему корреспонденту из Баден-Бадена: "Теперь множество путешествующих американских семейств, и любо смотреть, как много победоносно окончившаяся борьба с Югом придала им авторитета и самоуверенности. Это прекрасно, но что касается до культуры мужчин и женщин, то, к сожалению, им далеко еще до старой Европы"<sup>51</sup>.

Нельзя сбрасывать со счетов и еще одну причину позднего обращения к По-лирику: профессиональную неподготовленность переводчиков к передаче столь сложных, суггестивно звучащих текстов, неразработанность принципов перевода вообще и перевода с английского в частности. Разбирая старые переводы Теккерея и Диккенса, Корней Чуковский говорит о 1840–1850-х годах как "поре страшного упадка словесной культуры, когда под влиянием целого ряда причин литературная неряшливость достигла невероятных размеров [...] Характерно, что [...] своевольное обращение (с подлинником. – В. Ч.) казалось читательской массе нормальным и почти не вызывало протестов"<sup>52</sup>. Отдельные выдающиеся лирики-переводчики (такие, скажем, как Фет) в 1840–1860-х годах тяготели больше к немецкой поэзии и/или к классической греко-римской лирике. Час американской поэзии еще не пробил.

Ориентация на европейский мир и оторванность от мира американского (кроме субъективной установки, имели значение и такие объективные факторы,

<sup>49</sup> Цит. по: Фет А.А. Мои воспоминания. М., 1890. Ч. I. С. 232.

<sup>50</sup> Там же. Ч. II. С. 83.

<sup>51</sup> Там же. С. 93.

<sup>52</sup> Чуковский К.И. Искусство перевода (главы из книги) // Перевод – средство взаимного сближения народов. М., 1987. С. 317, 314.

как пространственная удаленность американского континента, скудость и труднодоступность информации) сослужили плохую службу первым русским переводчикам и исследователям (а в конечном счете – и читателям) американской литературы: в их интерпретациях и суждениях поражает “трогательное незнание американской жизни” (выражение Е.К. Нестеровой). “Если перед нами произведение поэзии, которое мы хотим воссоздать на своем языке, – писал М.Л. Лозинский, – мы должны знать ту обстановку, в которой оно возникло, обстановку историческую, социальную, биографическую, иначе мы неверно его воспримем, неверно истолкуем и неверно передадим”<sup>53</sup>.

Известно высказывание М.Л. Лозинского о неизбежности “трех потерь” при переводе: “1) часть материала не воссоздается вовсе, отбрасывается, приносится в жертву; 2) часть материала дается не в собственном виде, а в виде разного рода замен и эквивалентов; 3) привносится такой материал, которого нет в подлиннике”<sup>54</sup>. Однако даже с учетом этих “смягчающих вину” обстоятельств следует признать, что первые русские версии “Ворона” провалились. П.М. Топер прослеживает во взглядах на перевод с древности до наших дней “противоборство двух тенденций: ориентацию на текст подлинника и ориентацию на восприятие своего читателя”<sup>55</sup>. Ранние переводчики “Ворона” не ориентировались на текст подлинника – они скорее отталкивались от него, создавая свои фантастические версии (частичное исключение составил один лишь Пальмин). Не ориентировались они и на своего читателя, ибо старый добрый романтизм, которому они отдавали дань в своих переводах, давно отжил. Привлекла их, возможно, необычная для лирического стихотворения (но не для басни) фабула: визит дикой птицы к человеку и установление контакта между ними.

В статье “Переводы стихотворные” (1919) Николай Гумилев выделил три способа перевода: “...при первом переводчик пользуется случайно пришедшим ему в голову размером и сочетанием рифм, своим собственным словарем (...) по личному усмотрению то удлиняет, то сокращает подлинник; (...) такой перевод можно назвать только любительским. При втором способе переводчик поступает в общем так же, только приводя теоретическое оправдание своему поступку: он уверяет, что если бы переводимый поэт писал по-русски, он писал бы именно так. Этот способ был очень распространен в XVIII веке. (...) XIX век отверг этот способ, но следы его сохранились до наших дней. (...) Поэт, достойный этого имени, пользуется именно формой как единственным средством выразить дух”<sup>56</sup>. Оболенский, Кондратьев, Уманец, автор прозаического переложения и в значительной мере Пальмин выбрали для себя пер-

<sup>53</sup> Лозинский М.Л. Указ. соч. С. 96.

<sup>54</sup> Там же. С. 103–104.

<sup>55</sup> Топер П.М. Перевод художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 273.

<sup>56</sup> Гумилев Н.С. Указ. соч. С. 69.

вый путь, Андреевский – второй. По третьему пути не пошел никто. Русская публика не получила своего “Ворона”. Следующему поколению переводчиков придется начинать практически с нуля.

### 3. ПЕРЕВОДЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА И ДОВОЕННОГО ПЕРИОДА (1890–1938)

#### Анализ текстов

#### Мережковский 1890

**Сведения об авторе перевода.** Дмитрий Сергеевич Мережковский (1865–1941) – прозаик, поэт, драматург, религиозный философ, критик, публицист, переводчик.

**Объем строфы и текста перевода.** Каждая из 18 строф состоит из 12 стихов. Общий объем составляет 216 стихов (18 × 12), что ровно в 2 раза превышает объем оригинала.

**Размер.** Десять стихов строфы написаны 4-ст. хореем, в 11-м и 12-м стихах чередуется 2–3-ст. хорей.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строфы – *aabcdde(d)cfegc*. Сквозные рифмы на *-го* (6 строф) и *-да* (12 строф). Этот набор сквозных рифм уже был опробован в 1878 г. Андреевским. Однако в переводе Мережковского эффект сквозной рифмы *-го* ослабляется – сюда вклинивается рифма *-да* (II строфа). Распределение слов с мужскими и женскими окончаниями *ЖЖЖМЖЖЖМЖМЖМ*. 11-й стих не рифмуется с каким-либо другим стихом; внутренние рифмы отсутствуют.

Принцип тавтологической рифмовки в 8-м и 10-м стихах (что соответствует 4–5-м стихам оригинала) в целом выдерживается (отступления в строфах V, VII, XII, XIII, XV).

Шесть строф оканчиваются рефреном “(и) больше ничего”, одиннадцать строф – рефреном “Никогда”. (В XI строфе удвоение: “Никогда, – уж больше / никогда!”)

Перевод 13-го стиха: “...занавески шелк пурпурный / Шелестел...” (чередование свистящих и шипящих).

**Трактовка сюжета. Символы.** В первых восьми строфах переводчик старается следовать сюжетной схеме оригинала, трактуя сюжет упрощенно и несколько прямолинейно. Большая потеря перевода – невнимание к конкретным значимым деталям подлинника. Так, 8-й стих оригинала “And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor” переиначен так: “В очаге под пеплом угли / разгорались иногда”. Образ тени-призрака, придающий всей картине оттенок ирреальности, – провозвестник иной, зловещей тени, которая покроет в финале стихотворения душу героя. Переводчик с легкостью отбрасывает этот образ, рисуя довольно плоскую бытовую сценку.

Малая кульминация – лучшая строфа перевода:

Я открыл окно, и странный  
 гость полночный, гость неожиданный,  
 Ворон царственный влетает;  
 я привета от него  
 Не дождался. Но отважно, –  
 как хозяин, гордо, важно  
 Полетел он прямо к двери,  
 к двери дома моего,  
 И вспорхнул на бюст Паллады,  
 сел так тихо на него,  
 Тихо сел, –  
 и больше ничего.

Однако и она не безупречна. Вновь, как и у Пальмина, появляется отсутствующий в оригинале мотив *тишины* (VII, 82–83); с другой стороны, опущены указания на многочисленные “взмахи” и “трепыхания”, которыми сопровождалось появление Ворона.

Срединная IX строфа в переводе Мережковского – особая. Фактически здесь в свернутом виде излагается концепция Ворона как зловещей хтонической птицы, предвещающей несчастье. Эта точка зрения, вложенная переводчиком в уста героя (которому пришлось взять на себя роль толкователя и прорицателя), восходит к части традиционных мифологических представлений о Вороне<sup>57</sup>:

.....  
 Тот не жди себе отрады,  
 в чьем доме на бюст Паллады  
 Сядет Ворон над дверями;  
 от несчастья никуда,–  
 Тот, кто Ворона увидел,–  
 не спасется никуда,  
 Ворона, чье имя:  
 “Никогда”.

Разумеется, ничего подобного в оригинале нет, более того, герой настаивает на единичности и неповторимости случившегося с ним (ведь логика сюжета потребует от него долгой и упорной игры-борьбы с пришельцем): «Ибо мы не можем не признать, что ни один живущий / Еще никогда (доселе) не был осчастливлен созерцанием птицы (сидящей) над дверью его комнаты – / Птицы или твари (сидящей) на изваянном бюсте над дверью его комнаты – / С таким именем, как “Больше никогда”» (подстрочный перевод).

Переводчик не просто безжалостно рушит всю цепь последовательных эффектов, он изменяет первоструктуру стихотворения, меняя соотношение

<sup>57</sup> См.: Мелетинский Е.М. Ворон // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 245–247.

объемов сюжетного поля и внесюжетных элементов и переиначивая функции последних. Кульминационный момент измышленных переводчиком пророчеств героя: “Тот, кто Ворона увидел, – / не спасется никуда” (IX, 105–106) звучит сильнее и афористичней концовки всего перевода (см. ниже) – дальше читать уже неинтересно.

Любопытно смещены акценты в XI строфе. Если герой По в списке потерь числит прежде всего *друзей и надежды*, то герой Мережковского – *счастье и дружбу* (91).

XV строфу оригинала венчает вопрос: “Is there – is there balm in Gilead?” (“Есть ли, есть ли бальзам в Галааде?”). Вопрос героя отсылает нас к ветхозаветному пророку Иеремии, которому принадлежат слова “Разве нет бальзама в Галааде?” (Иер 8:22). Трудно понять мотивы отказа писателя и философа с богатым религиозным опытом от передачи библейской образности. У Мережковского читаем:

“Будет ли, молю, скажи мне,  
будет ли хоть *там*, куда  
Снизойдем мы после смерти, –  
сердцу отдых навсегда?”  
И ответил Ворон:  
“Никогда”.

Вместо исцеления – банальный *отдых*, что к тому же неточно. Обращает на себя внимание и глагол *снизойти* в словосочетании “снизойти после смерти” (XV, 177). У По речь идет об Эдеме, куда не “снисходят”, а “восходят”, чего переводчик, разумеется, не мог не знать. Да и где еще можно получить “сердцу отдых навсегда” (XV, 178), если воспользоваться лексикой Мережковского? Так что в XV строфе мы имеем ряд странных отступлений от оригинала, которые не находят сколько-нибудь удовлетворительного объяснения.

XVI – кульминационная – строфа, хотя и не превосходит предыдущую в динамизме, обнаруживает гораздо большую близость к оригиналу:

“Я молю, пророк зловещий,  
птица ты иль демон вещей,  
Заклинаю небом, Богом,  
отвечай, в тот день, когда  
Я Эдем увижу дальний,  
обниму ль душой печальной  
Душу светлую Леноры,  
той, чье имя навсегда  
В сонме ангелов – Ленора,  
лучезарной навсегда?”  
И ответил Ворон:  
“Никогда”.

Единоначатие XV–XVI строф переводчик сохраняет.

В заключительной XVIII строфе переводчик пытается сохранить все еще достаточно высокое напряжение оригинала и это ему в целом удается:

И сидит, сидит с тех пор он  
там, над дверью черный Ворон,  
С бюста бледного Паллады  
не исчезнет никуда.  
У него такие очи,  
как у злого Духа ночи,  
Сном объятого; и лампа  
тьень бросает. Навсегда  
К этой тени черной птицы  
пригвожденный, – навсегда, –  
Не воспрянет дух мой –  
никогда!

“Злой Дух ночи” – домысел переводчика; возможно, указание на “ночь” понадобилось ему для того, чтобы усилить “черноту” последней строфы. (Ее подчеркивает дважды употребленное переводчиком применительно к Ворону прилагательное *черный* (XVIII, 206, 213), отсутствующее в оригинале). Заключительная картина – дух, “пригвожденный (кем? – В. Ч.) навсегда” к тени птицы, – исполнена избыточной экспрессии; в ней нет бесстрастного “объективного” символизма По.

**Ключевая метафора.** Метафорическое выражение “Вынь свой клюв из моего сердца” Мережковский аннулирует. Если герой По выдвигает категорическое требование, выполнение которого зависит исключительно от Птицы, то герой Мережковского прибегает к угрозе, исполнение которой зависит исключительно от Человека: “Из души моей твой образ / я исторгну навсегда!” (XVII, 201–202). Так что нельзя ставить вопрос даже о функциональной эквивалентности этих выражений.

**Вывод.** Перевод неудачен. Переведя стихотворение фактически размером подлинника, переводчик выделяет полустипхи отдельными стихами, разбивая 8-ст. хореический стих на два 4-ст. стиха. Неслучайный характер такого графического решения подтверждают и все последующие прижизненные публикации переводного текста (в том числе и в книге Мережковского “Символы”<sup>58</sup>). Скорее всего сказалась традиция визуального восприятия русской строфы “Ворона” как вытянутой “по вертикали”, а также неупотребительность 8-ст. хореев в русской поэзии рассматриваемого периода. Главный просчет Мережковского в области метрики заключался в том, что последний 6-й стих каждой строфы он переводит 5-ст. хореем, плохо сочетающимся с

<sup>58</sup> См.: Мережковский Д. С. Символы. (Песни и поэмы). СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1892.

8-ст. хореем (У По последний стих – 4-ст. хорей<sup>59</sup>.) Разбивка 5-ст. хоря соответственно на 2-ст. и 3-ст. (или 3-ст. и 2-ст.) стихи – логическое продолжение предшествующей нелогичной работы переводчика, при этом предпоследний нерифмуемый стих неуклюже “провисает”.

В области трактовки сюжета перевод Мережковского мало чем отличается от ранних переводческих версий. Взав за основу общую сюжетную схему, переводчик выказывает равнодушие к конкретным значимым деталям подлинника. В IX строфе переводчиком предпринята попытка дать резюмирующую оценку феномену Ворона – это неуместное философствование самым губительным образом отразилось на философии русского стихотворения. Глубокий символизм “Ворона” не был усвоен переводчиком, а принцип последовательного и постепенного наращивания символичности был им вообще проигнорирован.

Тем не менее в сравнении с ранним периодом 1878–1887 гг. перевод Мережковского – ощутимый шаг вперед. Во-первых, был преодолен суеверный страх русских переводчиков “Ворона” перед хореем. Во-вторых, Мережковский-поэт (но не Мережковский-переводчик) на голову превосходил своих предшественников, и это превосходство порой сказывалось в культуре стиха. Так, Валерий Брюсов достаточно высоко оценивал отдельные места перевода Мережковского, в частности строки: “И казалось мне: струило / дым незримое кадило”<sup>60</sup> (XIV, 157–158). Попытку “реабилитировать” перевод Мережковского предпринял современный исследователь его текстов. Отмечая, что “кроме ряда семантических неточностей, перевод характеризуется упрощением стилистики подлинника”, К.А. Кумпан заключает: “Несмотря на перечисленные вольности, перевод точно (?? – В. Ч.) передает настроение поэмы (стихотворения. – В. Ч.) – ощущение зыбкого полусна-полуяви и навязчивого сновидческого кошмара”<sup>61</sup>.

В истории русских переводов “Ворона” переводу Мережковского принадлежит роль промежуточного звена: он сигнализирует о том, что старый переводческий период уже закончился, а новый стоит на пороге.

### **Бальмонт 1894**

**Сведения об авторе перевода.** Константин Дмитриевич Бальмонт (1867–1942) – поэт, критик, эссеист, переводчик.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

<sup>59</sup> Об органической связи 8-ст. и 4-ст. хоря см.: *Пяст В.А.* Указ. соч. С. 172.

<sup>60</sup> См.: *Брюсов В.Я.* Переписка с Вячеславом Ивановым (1903–1923) // Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. С. 747.

<sup>61</sup> *Кумпан К.А.* [Примечания] // Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 840. (Новая библиография поэта).

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки каждой отдельно взятой строфы соответствует оригиналу, однако схема рифмовки всего стихотворения у Бальмонта иная из-за отсутствия единой сквозной рифмы (-b) в русском переводе.

По – *abcbbbdbebbb.....*

Бальмонт – *abcbbbdefeee.....*

Повторяющиеся и сквозные рифмы на -го (3 строфы); -да (11 строф); -ей (2 строфы); -не (2 строфы). Распределение мужских и женских рифм соответствует оригиналу. Внутренние рифмы присутствуют в каждой строфе, хотя схема их расположения не всегда соответствует схеме оригинала.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах в большинстве строф не соблюдается (7 : 11).

Две строфы (I и III) оканчиваются стихом “Гость стучится в дверь ко мне” (в оригинале стихи 6 и 18 совпадают не полностью); три строфы завершаются уже встречавшимся рефреном “больше ничего” (Андреевский, Аноним, Мережковский); в одиннадцати строфах употреблен традиционный рефрен “Никогда” (Пальмин, Кондратьев, Мережковский). Всего же слово “никогда” встречается у Бальмонта 13 раз (по 2 раза в X и XII строфах). Проявляя больший в сравнении со своими предшественниками интерес к звуковой стороне оригинала, Бальмонт тем не менее слабо использовал тавтологическую рифму в 4–5-м стихах каждой строфы; не прибег он и к удвоению (с усилением) слова *never*: “Of Never-nevermore” в XI строфе (66).

Перевод 13–14-го стихов – явная неудача русского поэта.

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain  
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before.

(*Поэ*)

И завес пурпурных трепет издавал как будто лепет,  
Скорбный лепет, наполнявший темным чувством сердце мне.

(*Бальмонт*)

Пытаясь сохранить внутреннюю рифму (у По это слова, относящиеся к разным частям речи: *uncertain – curtain*), Бальмонт подбирает пару абстрактных существительных, уже достаточно потрепанных в русской поэзии XIX в. (*трепет – лепет*). Более того – он переносит их из 13-го стиха в самое начало 14-го. (Во всех последующих публикациях “Скорбный лепет” заменен на “Трепет, лепет”.) Такая буффонада не могла не вызвать чувства раздражения у искушенного читателя. (В 14-м стихе По употребил внутреннюю глагольную рифму: “Thrilled me – filled me”). Поскольку с помощью русских свистящих адекватно воспроизвести английский звуковой ряд на -s в 13-м стихе (*silken – sad – uncertain – rustling*) не представляется возможным, демонстративный отказ Бальмонта от шипящих (на игре которых

построено не одно его стихотворение) едва ли пошел на пользу рассматриваемому фрагменту.

**Трактовка сюжета. Символы.** В области трактовки сюжета Бальмонт близок Мережковскому – особое внимание уделено кульминационным фазам сюжета, тогда как “мелочи” отодвинуты в сторону.

Малая кульминация – украшение перевода:

Я толкнул окно с решеткой, тотчас важною походкой  
Из-за ставней вышел Ворон, гордый Ворон старых дней,  
Не склонился он учтиво, но, как лорд, вошел спесиво,  
И, взмахнув крылом лениво, в пышной важности своей,  
Он взлетел на бюст Паллады, что над дверью был моей,  
Он взлетел и сел над ней.

Наконец-то русскоязычный читатель получил возможность лицезреть древнего гордого Ворона, а не суетливую бестолковую птицу. Если По заводит птицу в комнату и сразу же усаживает ее на бюст Паллады, опуская ненужные с его точки зрения промежуточные звенья, то Бальмонт реконструирует всю картину. Его указание на то, что Ворон “взмахнув крылом лениво... взлетел”, дорисовывает всю сценку, которой недостает разве что динамизма и шума. (Был вариант, мимо которого переводчик прошел: “...взмахнув крылом шумливо...”)

Как и Мережковский, Бальмонт “сдал” без боя XV – предкульминационную – строфу, причем поражение Бальмонта куда более сокрушительное. Здесь нет не только упоминания о *галаадском бальзаме*, но и самого мотива исцеления от муки (утешения). Более того – повторен мотив забвения, на котором построена предыдущая XIV строфа. (Это не помешало Э.Д. Удальцовой посчитать вопрос “Когда найду забвенье?” конкретизацией вопроса “Is there balm?": иначе как курьезной такую интерпретацию не назовешь<sup>62</sup>.) Получается ничем не мотивированная тавтология, замедляющая бег художественного времени и ослабляющая кинетическую энергию вопросов, стремящихся к “высшей точке”.

Сама “высшая точка” разворачивается в динамике и экспрессии:

“Ты – пророк, – вскричал я, – вещий! Птица ты иль дух зловещий,  
Этим Небом, что над нами, – Богом, скрытым навсегда, –  
Заклинаю, умоляя мне сказать: в пределах Рая  
Мне откроется ль святая, что средь ангелов всегда,  
Та, которую Ленорой в небесах зовут всегда?”  
Каркнул Ворон: “Никогда”.

К сожалению, стиль строфы не безупречен. Так, столкновение глагола в личной форме с семантически близким деепричастием (*заклинаю, умоляя*)

<sup>62</sup> Удальцова Э.Д. “The Raven” Э. По и перевод К. Бальмонта. (К проблеме сопоставительного изучения стиля) // Изучение стиля художественного текста. Смоленск, 1984. С. 48.

неэффективно, причем это столкновение ощущается на фоне неблагозвучия гласных. Не очень изящно звучит и фрагмент "...в пределах Рая / Мне откроется ль святая..?" (XVI, 93–94).

Обращает на себя внимание отказ переводчика от повтора первых стихов в двух смежных строфах (XV, XVI) – повторены лишь отдельные слова.

Финал стихотворения выдержан в мрачных тонах:

И сидит, сидит зловещий, Ворон черный, Ворон вещей,  
С бюста бледного Паллады не умчится никуда,  
Он глядит уединенный, точно Демон полусонный,  
Свет струится, тень ложится, на полу дрожит всегда,  
И душа моя из тени, что волнуется всегда,  
Не восстанет – никогда.

Переводчик подчеркивает контраст черного и белого цвета. 4-й стих последней строфы (XVIII, 106) наименее удачен. Бальмонт вводит сюда новую внутреннюю рифму. (В подлиннике ВР связывает два слова в 3-м стихе с одним в 4-м.) Перечислительная интонация нивелирует значение образа *тени*, причем *тень* не атрибутируется в тексте какому-либо объекту.

Ради эффекта внутренней рифмовки Бальмонту нередко приходилось жертвовать смыслом, как, например, в следующих стихах (любопытно, что В.М. Жирмунский приводит их в качестве иллюстрации суффиксальной рифмы, которая подчеркивает "исключительное стремление к звуковому воздействию"<sup>63</sup>):

Ясно помню... Ожиданья... Поздней осени рыданья...  
И в камине очертанья тускло тлеющих углей...

Ср. подстрочный перевод:

Ах, я отчетливо помню, это было в суровом декабре;  
И каждый отдельный угасающий уголек оставлял свою тень-призрак на полу.

Как явствует из "Философии сочинения", в стихотворении "Ворон" По дорожил эффектом контраста белого и черного цвета. Для большинства жителей Северного полушария *декабрь* в числе прочих ассоциаций несет в себе и подспудное ощущение белого цвета (снег). *Поздняя осень* – это уже другой круг ассоциаций, иная цветовая гамма, поэтому бальмонтская замена неоправданна.

Если герой По фиксирует внимание на призрачности игры света на полу от затухающих в камине углей, то герой Бальмонта – на очертаньях "тускло тлеющих углей" в самом камине. Мистический подтекст исчезает, одна неточность уступает место другой.

**Ключевая метафора.** Переводчик усиливает выражение, добавляя эпитет *жесткий*: "Вынь свой жесткий клюв из сердца моего..."

<sup>63</sup> Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. С. 293–294.

## Бальмонт 1911 В

Как поэт-импрессионист Бальмонт очень дорожил первоначальным импульсом, а поэтому, как правило, не пересматривал свои лирические работы, в частности переводы, изредка прибегая лишь к незначительной доработке текста. Скрупулезная исследовательская работа над текстом была ему чужда.

Что касается перевода “Ворона”, то единственное разночтение, встречающееся в текстах, опубликованных после 1894 г., заключалось в замене словосочетания “Скорбный лепет” на “Трепет, лепет” (III, 14). Однако текст “Ворона”, предназначенный для 3-го переработанного издания собрания сочинений По в переводе К.Д. Бальмонта, подвергся некоторой правке, которая привела к созданию варианта.

По всем основным выделенным параметрам (объем строфы и общий объем; размер; звуковой строй, рифма и рефрены; трактовка сюжета; символы; ключевая метафора) текст варианта 1911 г. соответствует тексту перевода 1894 г. Вариант имеет следующие отличия:

1. Словосочетание “Скорбный лепет” заменено на “Трепет, лепет” (III, 14).

2. Дважды употребленное в смежных стихах “...там, где Ночь царит всегда” заменено в одном стихе на “...в царстве тьмы, где Ночь всегда” (VIII, 46).

3. “Пей же, пей скорей забвенье...” заменено на “Пей, о, пей скорей забвенье...” (XIV, 83).

4. Вместо “Ворон крикнул” употреблено “Молвил Ворон” (VIII, 48).

5. Вместо “Ворон каркнул” употреблено “Ворон молвил” (X, 60).

6. Строчная буква заменена на прописную в словах “Надежда” (X, 59; XI, 64); “Беда” (XI, 62); “Никогда” (X, 56; XII, 71,72); “Ворон” (XII, 68, 70).

В чем смысл произведенных переводчиком замен? Не останавливаясь на чисто вкусовом предпочтении (XIV, 83), отметим тенденцию к более точной передаче формальных особенностей подлинника: появляются вариативная эпифора (VIII, 46), внутренняя рифма (III, 14; о качестве данной внутренней рифмы разговор шел выше); извлекается адекватное лексическое значение английских глаголов *quoth* (VIII, 48), *say* (X, 60). В строфах XIV–XVII Бальмонт сохраняет столь подобающий речевым усилиям Ворона глагол *каркнуть* (в оригинале всюду *quoth* – сказал, молвил), полагая, по-видимому, что он лучше вписывается в контекст самого драматического участка повествования.

Замена в варианте строчной буквы на прописную в ряде слов далеко не случайна: на языке символистов эта процедура означала повышение статуса слова, перевод его в ранг особо значимых “символов”. В сравнении с текстом 1894 г. в ранг особо значимых переведены слова *Надежда* и *Беда*.

(*Ворон* и *Никогда* уже фигурировали в большинстве строф текста 1894 г. с прописной буквы.) Логику, которой руководствовался при этом переводчик, безупречной не назовешь: непонятно, почему, скажем, в ранг особо значимых не переведено слово *скорбь* (XVII, 101) и некоторые другие абстрактные существительные.

К сожалению, бальмонтовская правка 1911 г. не была замечена ни библиографами, ни издателями его сочинений. Так, о существовании варианта не подозревает даже автор солидной библиографии американской литературы В.А. Либман<sup>64</sup>. В.Н. Орлов, редактор-составитель первого советского издания стихотворений и стихотворных переводов К.Д. Бальмонта, публикуя текст “Ворона” по изданию 1911 г., в примечаниях к тексту указывает дату первой журнальной публикации – 1894 г. – без каких-либо оговорок<sup>65</sup>.

**Вывод.** Бальмонт оказался первым русским переводчиком, который с успехом перенес на русскую почву размер подлинника с сохранением схемы рифмовки строфы и общего принципа внутренней рифмовки. (На отдельные несоответствия мы уже обращали внимание.)

В области трактовки сюжета и ключевых символов Бальмонт не продвинулся дальше своих предшественников, хотя он и не допускал таких грубых промахов, как Оболенский, Кондратьев или Мережковский.

Значение перевода Бальмонта состояло прежде всего в выборе переводчиком верной стратегии: курс на сближение формальных особенностей двух текстов себя полностью оправдал. Таким образом, был опровергнут “постулат” Андреевского и создан надлежащий прецедент.

**Перевод К.Д. Бальмонта в критике.** Перевод Бальмонта вызвал сочувственные отклики в печати и в читательских кругах – наконец-то русская публика получила “настоящего” По. Перевод Бальмонта совпал с началом приливной волны интереса к По в России; сам Бальмонт – переводчик и пропагандист творчества американского поэта – в немалой степени способствовал подъему этой волны. «Появление двух бальмонтовских томов (имеются в виду появившиеся в 1895 г. переводы из По: “Баллады и фантазии” и “Таинственные рассказы”. – В.Ч.) было, пожалуй, важнейшим событием за все годы славы По в России, – считает Дж.Д. Гроссман. – И также событием, содействовавшим расцвету русского символизма. В течение следующего десятилетия, возможно, и далее, Бальмонт повторил в России то, что Бодлер сделал для По во Франции»<sup>66</sup>.

Для многих современников русского символиста первое знакомство с творчеством американского поэта начиналось с переводов Бальмонта; под воздействием этих переводов находились и такие выдающиеся читатели, как

<sup>64</sup> Либман В.А. Указ. соч. С. 194. № 4430.

<sup>65</sup> Орлов В.Н. [Примечания] // Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л., 1969. С. 656. (Библ. поэта. Бол. серия).

<sup>66</sup> Гроссман Дж.Д. Указ. соч. С. 56.

Валерий Брюсов, Николай Гумилев, Александр Блок. Любопытна оценка бальмонтского перевода "Ворона", данная соратником Бальмонта по символистскому лагерю и его соперником по поэтическим переводам Валерием Брюсовым. Особый интерес представляет сравнение Брюсовым переводов Мережковского и Бальмонта. Перевод Мережковского, отмечал Брюсов, «местами выше перевода бальмонтского. Например, стихи

И казалось мне струило  
Дым незримое кадило...

выше, чем "То с кадильницей небесной серафим пришел сюда", где "сюда" плоховато, а "пришел" невозможно. Перевод Бальмонта, однако, смелее и, так сказать, "гениальнее". У Мережковского нет таких дивных дополнений, созданных совершенно в духе подлинника, как "грезам странным отдавался", "недоступным на земле ни для кого (?)"»<sup>67</sup>.

В статье, посвященной проблемам перевода ("Фиалки в тигеле", 1905), Брюсов дал бальмонтскому методу перевода негативную оценку. "К. Бальмонт почти исключительно занят передачей *размера* подлинника, – отмечал он, – и совсем, например, пренебрегает стилем автора, перевода и Шелли, и Эдгара По, и Бодлера одним и тем же, в сущности, бальмонтским языком"<sup>68</sup>. Поздний Брюсов остался верен своей суровой оценке, упрекая Бальмонта в том, что он "переводит отдельные *слова*, а смысл (...) часто становится понятен только по справке с подлинником"<sup>69</sup>.

Сам Бальмонт числил перевод "Ворона" среди своих творческих удач. Так, спустя десять лет после первой публикации он продолжает оценивать перевод достаточно высоко. «...Я перевел "Балладу" Оскара Уайльда, – пишет он в 1903 г. Брюсову. (...) В смысле потрясающих очарований я не знаю другой равносильной вещи, кроме "Ворона". А в смысле виртуозности перевода это лучше, чем мой перевод "Ворона"»<sup>70</sup>.

Сохранилось любопытное свидетельство о том, как Бальмонт работал над текстом. Дочь поэта Н.К. Бруни-Бальмонт рассказывала в 1982 г. поэту и переводчику Владимиру Саришвили: «...В то время, когда Бальмонт работал над "Вороном", я ездила на подаренном мне папой велосипеде на почту за

<sup>67</sup> Брюсов В.Я. Письма из рабочих тетрадей // Литературное наследство. М., 1991. Т. 98, кн. 1. С. 747. (Курсив мой. – В. Ч.)

<sup>68</sup> Брюсов В.Я. Фиалки в тигеле // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 106; ср. также критические высказывания в записных тетрадях Брюсова (Кульюс С.К. Ранний Брюсов о философских основах мировоззрения Эдгара По // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван, 1983. С. 227).

<sup>69</sup> Брюсов В.Я. [Критико-библиографический комментарий] // По Э. Полн. собр. поэм и стихотворений / Пер. и предисл. Валерия Брюсова с критико-библ. комментарием. М.; Л., 1924. С. 111.

<sup>70</sup> Брюсов В.Я. Переписка с Бальмонтом // Литературное наследство. Т. 98, кн. 1. С. 151.

корректурами. Бальмонт в эти дни ходил, заложив руки за спину, и был крайне раздражителен»<sup>71</sup>. Стихотворение продолжает жить и в сознании стареющего поэта. Так, неожиданное обращение к “Ворону” в одном из “бытовых” писем 1927 г. к жене высвечивает подлинную глубину испытываемого им на чужбине чувства тоски. «Пока я пишу, топлю без конца печку, но никак не могу натопить свою комнату, – жалуется поэт, – холодный ветер такой, что врывается в комнату через балконную дверь, и занавес пляшет, как в “Вороне” Эдгара По»<sup>72</sup>.

Волновал поэта и образ Ворона. В стихотворении “Черные вороны” (1905) – отклике на подавление восстания 1905 г. – “злые” черные вороны-воры предстают вестниками несчастья. Иной образ Ворона рисуется в “Очерке жизни Эдгара По” (1912). Здесь Бальмонт противопоставляет автору “Ворона”, порой излишне бурно проявлявшему свой общественный и критический темперамент, “эту сильную, смелую, но в смелости чрезвычайно осторожную птицу...”<sup>73</sup>.

Среди современных работ, затрагивающих различные аспекты бальмонтовского перевода, выделяется опубликованная в 1984 г. специальная статья Э.Д. Удальцовой<sup>74</sup>. Справедливо отмечая, что “оценка переводов К. Бальмонта – вопрос спорный; она колеблется от самой низкой до откровенного панегирика”<sup>75</sup>, автор статьи отдает явное предпочтение панегирику. Конечный вывод Э.Д. Удальцовой – «Стихотворение “Ворон” Эдгара По в переводе Константина Бальмонта является великолепным образцом русской переводной лирики»<sup>76</sup> – возводит перевод Бальмонта в разряд не просто удачных переводов стихотворения По, а в разряд образцов русской переводной лирики вообще. Однако даже доказательство первого тезиса сопряжено с немалыми трудностями. Так, целый ряд развернутых в анализируемой статье конкретных наблюдений над стилем бальмонтовского перевода лишний раз свидетельствует о различного рода отступлениях от оригинала. Глубина различия двух художественно-стилистических моделей убедительно показана автором на примере двух концепций образа героини, реализованных в русском и английском текстах. “Творчество поэта неизменно отражает его судьбу, – считает Э.Д. Удальцова, – для Бальмонта было естественно говорить о женщине шумно, ярко, в то время как Эдгар По, любивший обреченную на смерть женщину, – поэт с утонченным преклонением перед идеалом,

<sup>71</sup> Сарцивили В.К. ...И еще штрихи // Русское слово. 1994. № 5–6. С. 145.

<sup>72</sup> Бальмонт К.Д. Письмо к Е.А. Андреевой-Бальмонт от 27 фев. 1927 г. // Андреева-Бальмонт Е.А. Воспоминания. М., 1997. С. 530.

<sup>73</sup> Бальмонт К.Д. Очерк жизни Эдгара По // Собр. соч. Эдгара По в переводе с англ. К.Д. Бальмонта. М., 1912. Т. 5. С. 83.

<sup>74</sup> См.: Удальцова Э.Д. “The Raven” Э. По и перевод К. Бальмонта.

<sup>75</sup> Там же. С. 49.

<sup>76</sup> Там же.

окрашивает образ умершей возлюбленной лирического героя в более сдержанные печальные краски”<sup>77</sup>. Здесь можно, правда, не согласиться с претендующим на аксиоматичность исходным утверждением (сформулированным в духе адептов биографического метода), но демонстрируемая разность двух подходов к женскому образу – факт очевидный. В целом же говорить о том, что “К. Бальмонт был первым, кто *глубоко и ярко* отразил стилистику оригинала”<sup>78</sup> – это значит впадать в преувеличение. Утверждать же, как это сделал В.Н. Орлов в 1969 г., что «выполненные Бальмонтом переложения таких тонко-музыкальных вещей Эдгара По, как “Ворон”, “Улялюм”, “Аннабель Ли”, “Колокола”, имеют высокую художественную ценность и, как кажется, остаются до сих пор *непревзойденными*”<sup>79</sup>, значит выдавать желаемое за действительное.

Если гигантский размах переводческой деятельности Бальмонта вызывал всеобщее уважение, то амплитуда отношений к качеству этой работы была достаточно широка<sup>80</sup>. Самым ортодоксальным хулителем Бальмонта-переводчика (ср. также резкие выпады Владимира Набокова<sup>81</sup>) был его младший современник К.И. Чуковский. Его знаменитая филиппика 1906 г. звучала так: “Бальмонт как переводчик – это оскорбление для всех, кого он переводит (...). Ведь у Бальмонта и Кальдерон, и Шелли, и По, и Блэк – все на одно лицо. Все они – Бальмонты”<sup>82</sup>. Зерно истины, содержащееся в этом неоправданно резком высказывании, заключается в том, что Бальмонт был легко узнаваемым по почерку поэтом и переводчиком. Его переводы, как правило, изобиловали “бальмонтизмами” – словами-сигналами, по которым безошибочно угадывался переводчик. Эти слова были построены по одним и тем же словообразовательным моделям (абстрактные существительные на *-ость*, сложные прилагательные из двух и более основ и др.). Справедливости ради отметим, что в переводе “Ворона” бальмонтизмов и устойчивых образов не так уж много. (Отметим группу существительных *ожиданья – рыданья – очертанья*, пару *лепет – трепет*, образ *солнца моего*, неуместный в образной системе оригинала.)

С 80-х годов XX в. в филологических, редакционно-издательских и читательских кругах начинает складываться отношение к бальмонтовскому переводу “Ворона” как переводу *классическому*. Так, наряду с переводом М. Зенкевича он включается в солидную антологию американской поэзии

<sup>77</sup> Там же. С. 46.

<sup>78</sup> Там же. С. 49. (Курсив мой. – В. Ч.)

<sup>79</sup> Орлов В.Н. Бальмонт: Жизнь и поэзия // Бальмонт К.Д. Стихотворения. С. 70. (Курсив мой. – В. Ч.)

<sup>80</sup> См. об этом: Там же. С. 68–71.

<sup>81</sup> Набоков В. Искусство перевода // Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1998. С. 393.

<sup>82</sup> Чуковский К.И. О пользе брома // Весы. 1906. № 12. С. 55.

в русских переводах, составленную в 1983 г. Станиславом Джимбиновым<sup>83</sup>, часто печатается в различных сборниках русских переводов По. Ясно одно – перевод Бальмонта выдержал испытание временем.

### **Altalena [Жаботинский] [не позже 1901] 1903**

**Сведения об авторе перевода и переводе.** Владимир (Зеев) Евгеньевич Жаботинский (1880–1940) – публицист, поэт-переводчик, драматург, общественный и политический деятель. Некоторые свои переводы (в частности, перевод “Ворона”) подписывал псевдонимом Altalena.

Биографы Жаботинского (д-р Иегуда Бен-Ари, И. Орен) утверждают, что перевод “Ворона” был выполнен им в 17-летнем возрасте. По воспоминаниям Нины Берберовой, Жаботинский сделал перевод “когда ему, кажется, еще не было двадцати лет”<sup>84</sup>. Сам Жаботинский помещал “Ворона” среди стихотворений, созданных “между 1899 и 1901 годом”<sup>85</sup>.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки каждой отдельно взятой строфы соответствует оригиналу, хотя единая сквозная рифма отсутствует. Сквозные рифмы на *-го* (7 строф) и *-ор* (11 строф). (Рифма на *-ор* употреблена впервые.) Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах соблюдается на протяжении всего перевода.

Семь строф оканчиваются рефреном “(и) больше ничего”, одиннадцать строф – перенесенным из оригинала английским рефреном “Nevermore”.

13-й стих переведен Жаботинским эффектно, с пятикратным повторением шипящего звука: “Шелест шелка, шум и шорох в мягких пурпуровых шторах...”

**Трактовка сюжета. Символы.** В трактовке сюжета переводчик придерживается “золотой середины”: нет резких уходов “в сторону”, нет и строгой детализации.

При переводе 8-го стиха переводчик заостряет внимание читателя не на призрачности игры света от затухающих в камине углей, не на образе “тени-призрака” (*a ghost*), а на характеристике “отблеска”, подсказанной эмоциональной реакцией героя (“Гас очаг мой – *так уныло* падал отблеск от него... – курсив мой. – В.Ч.). В соответствующем стихе оригинала нет ни одного оценочного слова. Вообще перевод Жаботинского – эмоционально

<sup>83</sup> Американская поэзия в русских переводах. XIX–XX вв. / Сост. С.Б. Джимбинов. М., 1983.

<sup>84</sup> Берберова Н. Курсив мой: Воспоминания. Интервью. М., 1996 // [http://www.booksite.ru/scr/page\\_123979.html](http://www.booksite.ru/scr/page_123979.html).

<sup>85</sup> Жаботинский В. (Altalena). Стихи: Переводы – плагиаты – свое. 2-е изд. Париж, 1931. С. 13.

насыщенный, с добавлением экспрессивных конструкций ("Что за муки!" – II, 9; "Что дрожу я?" – VI, 33 и др.).

Малой кульминации не откажешь в легкости и изяществе:

Я толкнул окно, и рама подалась, и плавно, прямо  
Вышел статный, древний Ворон – старой сказки божество;  
Без поклона, смело, гордо, он прошел легко и твердо, –  
Воспарил, с осанкой лорда, к верху входа моего  
И вверху, на бюст Паллады у порога моего  
Сел – и больше ничего.

Единственный сомнительный оборот в этой строфе – "старой сказки божество" (38).

Переводчик любит прибегать к перифразам. Так, "берега Плутоновой ночи" – это, по переводчику, "страна, где в царстве Мрака Ночь раскинула шатер" (VIII, 46; ср. XVII, 97). Стих "Ты без рыцарского знака – смотришь рыцарем, однако" (VIII, 45) на первый взгляд не имеет ничего общего с оригиналом: «"Though thy crest be shorn and shaven, thou", I said, "art sure no craven"» ("Хотя твой хохолок острижен и выбрит, ты, – сказал я, – конечно, не трус" – подстрочный перевод). Смысл фразы помогает понять комментарий Г.Е. Бена, который вслед за Т.О. Мабботтом усматривает в этом стихе "намек на средневековый обычай брить голову рыцарю, проявившему трусость; на это же намекает в следующей строке игра слов: *nightly* можно прочесть как *knightly*"<sup>86</sup>. Как бы то ни было, стих Жаботинского – это не перевод, а логико-семантическая интерпретация образного ряда, причем такая, при которой становится невозможной реконструкция центрального образа (под "рыцарским знаком" скрывается не что иное, как *хохолок*).

В XIV строфе в качестве эквивалента "отсрочке" и "непентесу" предложены "чаша исцеленья, благо мира и забвенья" (81–82); в XV "галаадский бальзам" не упомянут вовсе, сам же мотив исцеления выражен излишне прямолинейно и резко: "...пройдет ли рана, что нанес его (Рока. – В. Ч.) топор?" (89). Такая преждевременно энергичная концовка затрудняет восхождение стихотворения к высшей точке: XVI строфа при всей своей высокопарности и торжественности выглядит менее экспрессивно.

"Адский дух иль тварь земная, – произнес я, замирая, –  
Ты – пророк. И раз уж дьявол или вихрей буйный спор  
Занесли тебя, крылатый, в дом мой, Ужасом объятый,  
В этот дом, куда проклятый Рок обрушил свой топор, –  
Говори: пройдет ли рана, что нанес его топор?"  
Каркнул Ворон: "Nevermore".

(XV)

<sup>86</sup> Бен Г.Е. [Комментарий к "Ворону" Э.А. По] // An Anthology of English and American Verse. Moscow, 1972. P. 688.

“Адский дух иль тварь земная, – повторил я, замирая, –  
Ты – пророк. Во имя Неба, – говори: превыше гор,  
Там, где Рай наш легендарный – там найду ль я, благодарный,  
Душу девы лучезарной, взятой Богом в Божий хор, –  
Душу той, кого Ленорой именует божий хор?”

Каркнул Ворон: “Nevermore”.

(XVI)

Отметим и ряд формальных отклонений от подлинника: глубоко продуманный По эффект абсолютного повтора первых стихов XV–XVI строф “подпорчен” в переводе вариацией (“произнес я – повторил я”); вторые же стихи указанных строф связаны отсутствующей в оригинале анафорой. Попутно укажем и на очень неудачное словосочетание “Рай наш легендарный” (XVI, 93), от которого переводчик откажется во втором варианте.

Последняя строфа не портит общего впечатления от перевода:

И сидит, сидит с тех пор он, неподвижный черный Ворон,  
Над дверьми, на белом бюсте, – там сидит он до сих пор,  
Злыми взорами блистая, – верно *так* глядит, мечтая,  
Демон; тень его густая грузно пала на ковер –  
И душе из этой тени, что ложится на ковер,  
Не подняться – nevermore!

Склонность переводчика к преувеличениям сказалась здесь в употреблении избыточных слов – прилагательного *густая* и наречия *грузно*. Серьезный дефект строфы – резко ощутимый enjambement на стыке 3–4-го стихов, нарушающий плавный ритм.

**Ключевую метафору** переводчик дешифрует, используя романтическое клише “Не терзай, не рви мне сердца...”.

**Вывод.** Несмотря на известную “вольность”, текст перевода Жаботинского обладает несомненной стилистической цельностью. Стих перевода – легкий и напевный, интонации естественны. Впервые в истории русских переводов “Ворона” был осуществлен смелый, хотя и довольно рискованный (если не сказать – сомнительный) эксперимент. Трудность выбора эквивалентного русского рефрена подсказала переводчику парадоксальный выход – заимствовать рефрен английский. Первые переводы Жаботинского из По (“Улялюм”, “Колокола”, “Аннабель Ли”) были замечены Валерием Брюсовым, который в письме к К.Д. Бальмонту дал им высокую оценку (“удивительные переводы ⟨...⟩ много лучше Ваших ⟨...⟩”<sup>87</sup>). Уязвленный Бальмонт отвечал своему корреспонденту, надо думать, не вполне искренно:

<sup>87</sup> Брюсов В.Я. Переписка с Бальмонтом. С. 117.

“Стихи Альталены (Жаботинского. – В. Ч.) очень плохи, и как стихи, и как перевод”<sup>88</sup>. Брюсов был не единственным ценителем переводов Жаботинского. Так, принадлежащий последнему перевод “Ворона” был высоко оценен Ниной Берберовой, которая считала, что “этот перевод во много раз лучше брюсовского и лучше перевода Бальмонта...”<sup>89</sup>.

В своем кратком обзоре (1924 г.) русских переводов “Ворона” все тот же Брюсов заметил: “...Лучший, кажется, Altalena”<sup>90</sup>. Мнение это тем более примечательно, что перевод самого Брюсова являл собой во многих отношениях прямую противоположность переводу Жаботинского. Далее, вплоть до 70-х годов, имя Жаботинского (в связи с его прежней общественной и политической деятельностью) в СССР не упоминается (исключение не составила и солидная “Библиография...” В.А. Либман), переводы не печатаются. По воспоминаниям Нины Воронель, перевод Жаботинского высоко оценивал Корней Чуковский, считавший, по ее словам, что переводчик “сильно приблизился к оригиналу, почти вплотную”<sup>91</sup>. С такой оценкой в свете проведенного анализа согласиться, разумеется, нельзя. В 1976 г. переводу “Ворона” Жаботинского посвящает одну фразу Е.К. Нестерова. “Своей легкостью он напоминает бальмонтковский, – пишет она, – однако значительно уступает ему в музыкальности”<sup>92</sup>. Поскольку понятие музыкальности литературного произведения – понятие сугубо условное, позволю себе высказать несколько иную точку зрения. Конечно, перевод Жаботинского далек от идеала – при всей своей нестрогости и избыточности художественных средств он очень незатейлив. Однако это едва ли не самый музыкальный из всех русских переводов стихотворения, и ставить его в отношении музыкальности ниже бальмонтковского нет никаких реальных оснований. Наряду с переводом Бальмонта перевод Жаботинского – самый популярный русский перевод в начале XX столетия. Он включался во многие сборники и антологии, в том числе и такие, тексты которых предназначались для исполнения на сцене (как, например, “Чтец-декламатор”), что является косвенным подтверждением его “музыкальных” достоинств. Как перевод своего рода *классический* он был включен и в школьные учебники по литературе.

<sup>88</sup> Там же. С. 120.

<sup>89</sup> Берберова Н. Указ. соч.

<sup>90</sup> Брюсов В.Я. [Критико-библиографический комментарий]. С. 112.

<sup>91</sup> Воронель Н. Без прикрас: Воспоминания. М., 2003. С. 19. В письме к Р.П. Марголиной, написанном в мае 1965 г., Чуковский, рассказывая о Жаботинском, в частности, отмечал, что «он отлично знал английский язык и блистательно перевел “Ворона” Эдгара По» (см.: Переписка К.И. Чуковского с Р.П. Марголиной // <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Prosa/margolina.htm>).

<sup>92</sup> Нестерова Е.К. Русские переводы... С. 31.

### Жаботинский 1930 В

“По косвенным данным, перевод был сделан около 1910 г.”<sup>93</sup>, – указывает Е.Г. Эткинд, не уточняя, о каких данных идет речь. Приписка Жаботинского к изданиям 1930 и 1931 гг. – “...переводы эти были сделаны между 1899 и 1901 годом, но здесь печатаются в значительно переработанном виде”<sup>94</sup> – не проливает света на дату создания варианта.

По основным выделенным параметрам (объем строфы и текста перевода; звуковой строй, рифма; трактовка сюжета; символы) вариант соответствует тексту 1903 г.

**Рефрены** – те же, правда, соотношение рефренов не 7 : 11, а 6 : 11 (один раз вместо “больше ничего” употреблено “никого”: II, 12).

От **ключевой метафоры** не осталось и следа.

Из 108 стихов 43 перешли в вариант без каких-либо изменений, еще в 11 заменено одно слово, остальные 54 стиха (т.е. ровно половина) подверглись более значительной правке. На уровне строф картина такая: одна строфа (IV) перепечатана без каких-либо изменений, еще в двух (V, X) был поправлен всего один стих; из строф, подвергшихся наиболее значительной переработке, следует в первую очередь назвать VIII, а также I, II, IX, XVII (во всех перечисленных строфах, кроме XVII, правке подверглись все шесть стихов).

С концевыми словами дела обстоят так: оставлено без изменений – 76, заменено – 32.

Вариант 1930 г. отходит от подлинника еще дальше, чем текст 1903 г.

Сравним начальные стихи II строфы:

Помню все, как это было: мрак – декабрь – ненастье выло –  
Гас очаг мой – так уныло падал отблеск от него...

(1903)

Ясно помню все, как было: осень плакала уныло,  
И в камине пламя стыло, под золой почти мертво...

(1930)

Конкретные приметы оригинала, которых не так уж много в тексте 1903 г., выпадают из варианта вовсе: вместо *декабря* – *осень* (?), от *тени* (*отблеска*) не осталось и следа; вместо точного рисунка По – расплывчатое пятно настроения (“осень плакала уныло”).

Не лучше обстоят дела и в других строфах. Стихи “Мрак бездонный озирая, там стоял я, замирая / В ощущеньях, человеку незнакомых до того” переиначены так: “Мрак бездонный озирая, там стоял я, замирая / Полный дум,

<sup>93</sup> Эткинд Е.Г., Яснов М.Д. [Примечания] // Мастера поэтического перевода. XX век. СПб., 1997. С. 760. (Новая библиография поэта).

<sup>94</sup> Жаботинский В. (Altalena). Указ. соч. С. 13.

быть может, смертным не знакомых до того” (V, 25–26). Правка нелогична, ибо гипотетическое *быть может* (не имеющее соответствия в оригинале) явно ослабляет эффект неповторимости, уникальности испытываемых героем психических состояний.

Не менее нелогичной выглядит и замена стихов – «Что *хотел* сказать зловещий хмурый Ворон древних пор / Этим скорбным “nevermore”» – стихами «Что за правду мне привел он в сиротливый мой шатер / Этим скорбным “Nevermore”?» (XII, 71–72). Это не только дальше от оригинала, но и просто плохо: здесь переводчику изменяет чувство языка.

Жаботинский эксплуатирует ряд полюбившихся ему фигур и приемов, в частности перифраз и амплификацию. Вместо того, чтобы сказать “в далеком Эдеме”, он говорит: “...там, за гранью, в Небесах, где все – простор, / И лазурь, и свет янтарный...” (XVI, 92–93). Еще в тексте 1903 г. мы встречаем целые гроздья прилагательных-эпитетов (см.: III, 14; VII, 38; IX, 53; XII, 70). В варианте 1930 г. можно выделить пять серий таких слов с числом слов в каждой не менее трех (III, 14; VII, 38; IX, 53; XVII, 100). Апофеозом, бесспорно, является 53-й стих IX строфы, где на тесной площади одного стиха уместились две серии прилагательных-эпитетов с определяемыми существительными (курсив мой. – В. Ч.):

.....И бывало ль до сих пор,  
 Чтобы в доме средь пустыни сел на бледный бюст богини  
 Странный призрак черно-синий и вперил недвижный взор, –  
*Старый, хмурый, черный Ворон, мрачный, веший, тяжкий* взор...  
 (IX, 50–53)

Заслуживает внимания перечень прилагательных, характеризующих с точки зрения нарратора русского текста оппонента героя произведения: *статный, древний, важный, мрачный, хмурый, черный, гадкий, гордый, зловещий, крылатый, неподвижный*; поздний русский текст пополнил список такими свойствами и качествами, как *старый, странный, черно-синий*. Английский текст использует амплификацию умеренно – как правило, здесь редко употреблено более двух эпитетов подряд. Исключением является 71-й стих XII строфы, где употреблено сразу пять эпитетов (“*this grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous bird of yore*”).

Если в 1903 г. Ворон – всего лишь “сын страны, где в стране Мрака Ночь раскинула шатер!” (VIII, 46), то в 1930 г. – он уже “словно князь... чья держава – ночь Плутонových озер”, а также “владыка черных адových озер” (VIII, 46–47, см. также сравнение Ворона с царем – VII, 37). Такое немотивированное повышение статуса птицы не отвечает ни намерениям По, ни концепции перевода; это – результат вольной игры переводчика со словом.

Обращает на себя внимание и такой концепт перевода Жаботинского, как ‘*пустыня*’. Он фигурирует в тексте 1930 г. дважды – в IX (51) и XVII (101)

строфах. (В тексте 1903 г. он встречается один раз – XVII, 101.) Судя по контексту, *пустыня* Жаботинского – это одиночество и отчаяние одновременно. В оригинале слово “desert” (в сочетании “desert land” – “пустынная земля”) встречается лишь однажды – в XV строфе (87) – без отмеченных коннотаций.

Переводчик явно переоценил значение эффекта цветового “контраста между мрамором и оперением” птицы – несмотря на объяснения, которые приводит По в своей “Философии сочинения”, в тексте написанного им стихотворения этот контраст на вербальном уровне не фиксируется. Неявный контраст становится явным под пером переводчика – в переводе он играет заметную роль в строфах VIII (43), IX (51–52), XI (67) и XVIII (103–104).

Если говорить о трактовке сюжета, то наиболее серьезные изменения внесены переводчиком в одно из звеньев триады (XIV–XVI), классическая схема которой: мотив забвения – мотив исцеления – мотив посмертной встречи. Вместо мотива исцеления появляется совершенно новый мотив – мотив *прощения*: “Отвечай мне: есть прощенье? Истечет ли приговор?” (XV, 89). Если герой По, получив на свой последний вопрос отрицательный ответ (XVI), довольствуется обращенной вовне инвективой, пытаясь изгнать птицу словом (XVII), то герой Жаботинского трансформирует инвективу в очередную просьбу, в которой переплетаются мотивы душевного спокойствия и забвения (XVII, 101), т.е. по существу замыкает слово на себе. Выделим для сравнения ключевые фразы четырех строф (XIV–XVII).

#### По, подстрочный перевод

Испей, о, испей сей добрый непентес и позабудь свою утраченную  
Линор! – XIV  
Есть ли, есть ли бальзам в Галааде? – скажи мне, скажи мне, я умоляю! – XV  
Обнимет ли [моя душа] необыкновенную и лучезарную деву, которую ангелы  
зовут Линор? – XVI  
Вынь свой клюв из моего сердца, и убирайся прочь от моей двери! – XVII

#### Жаботинский, 1930

Дай – я выпью [чашу исцеленья, чашу мира и забвенья] и забуду, и верну душе  
простор! – XIV  
Отвечай мне: есть прощенье? Истечет ли приговор? – XV  
Там найду ль я... душу той, кого Ленорой именует Божий хор? – XVI  
Дай мне мир моей пустыни, дай забыть твой клич и взор! – XVII

Если в оригинале четко просматривается сюжетная градация с климаксом (XIV–XVI) и антиклимаксом (XVII–XVIII), то сцепления сюжетных элементов на этом участке переводного текста не подчиняются какой-либо логической схеме.

Заключительные строфы текстов 1903 и 1930 гг. несколько разнятся. Если Ворон образца 1903 г. сидит в строго очерченном временном диапазоне –

с тех пор и до сих пор, то его двойник “сидит еще с тех пор” – момент настоящего времени не актуализируется, что придает повествованию оттенок некоторой эпической отстраненности.

Отдавая должное таланту переводчика, отметим великолепие VII строфы, первая часть которой была им переработана для варианта. Здесь привычное для Жаботинского следование духу, а не букве оригинала себя оправдывает:

Распахнул я створ оконный – и, как царь в палате тронной,  
Старый, статный черный Ворон важно выплыл из него;  
Без поклона, плавно, гордо, он вступил легко и твердо, –  
Воспарил, с осанкой лорда, к верху входа моего –  
И вверху на бюст Паллады у порога моего  
Сел – и больше ничего.

**Вывод.** Несмотря на ряд существенных расхождений с текстом 1903 г., текст 1930 г. не стал самостоятельной редакцией – по основным выделенным параметрам он соответствует раннему тексту. Мнение о том, что из двух (и более) переводных текстов, принадлежащих одному и тому же лицу, поздний текст всегда точнее и совершеннее, не всегда согласуется с переводческой практикой. Так, в данном конкретном случае текст 1930 г. в сравнении с текстом 1903 г. и менее точный, и менее совершенный. Создается впечатление, что Жаботинский задался целью создать более свободный от канонического текста вариант, который не учитывал бы и многих сильных сторон текста 1903 г. Это впечатление подкрепляет уведомление самого Жаботинского к переводам, напечатанное в парижском издании 1930 г. и повторенное в издании 1931 г. “Все это, – писал он, – по большей части, переводы вольные, иногда с большими отступлениями от подлинника”<sup>95</sup>. Текст 1930 г. в сравнении с более ранним текстом носит более умозрительный и абстрактный характер. Чувство и рассуждение здесь полностью доминируют над деталью. Едва ли не единственный обратный пример – попытка большей (в сравнении с подлинником и переводом 1903 г.) конкретизации ситуации – подтверждает сказанное. Стихи “...Это ставнем на шарнире стародавнем / Хлопнул ветер...” (VI, 33–34) – не просто неудачные стихи. Такая неуместная в системе художественных средств “Ворона” деталь, как *шарнир* (к тому же неблагозвучное слово), портит общее эстетическое впечатление от перевода.

По свидетельству Е.Г. Эткинда, «Жаботинский неоднократно к нему (переводу. – В. Ч.) возвращался – сохранился вариант строф 8–18, где английское “nevermore” заменено русским “никогда” {...}»<sup>96</sup>. К сожалению, подтвердить эту информацию реальными фактами пока не удалось.

<sup>95</sup> Там же.

<sup>96</sup> Эткинд Е.Г., Яснов М.Д. Указ. соч. С. 760.

## Брюсов 1905

**Сведения об авторе перевода.** Валерий Яковлевич Брюсов (1873–1924) – поэт, прозаик, критик, переводчик.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки каждой отдельно взятой строфы соответствует оригиналу, хотя единая сквозная рифма отсутствует. Сквозные рифмы – на *-ук/-уг* (7 строф) и *-да* (11 строф). Этим же набором рифм до Брюсова пользовались Пальмин и Кондратьев. Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу. Внутренние рифмы есть в каждой строфе, хотя порядок их размещения не всегда соответствует первоисточнику.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах соблюдается на протяжении всего перевода.

В первой части стихотворения (I–VII) переводчик фактически отказался от рефренного принципа – здесь лишь слова “звук” и “друг” повторены по два раза, остальные – по одному. Одиннадцать последних строф венчает ставший уже традиционным рефрен “никогда” (шесть раз употреблено «Каркнул Ворон: “Никогда”»).

При переводе 13-го стиха Брюсов использовал (не очень последовательно) принцип синтаксического параллелизма с умеренно выраженной аллитерацией: “Занавесок шелк качался, тихий шорох раздавался”.

**Трактовка сюжета. Символы.** Трактовка сюжета – типично брюсовская, с характерными для метра русского символизма стилевыми особенностями.

Малая кульминация передана с искажениями:

Страх рассудком успокоя, растворил свое окно я...  
И времен прошедших Ворон в мой покой ворвался вдруг.  
Колыхая крылья чинно, он по комнате пустынной,  
С гордым видом господина, облетел вдоль стен вокруг.  
И на бюст Паллады сел он, облетев вдоль стен вокруг.  
Сел в углу, как старый друг.

Невзирая на свою величавость (a stately Raven), Ворон Эдгара По ни на миг не останавливается и не задерживается; Брюсов же дает возможность своему Ворону облететь “вдоль стен вокруг”. Сравнение “сел в углу, как старый друг” едва ли уместно – герою еще предстоит выяснить миссию Ворона. В целом брюсовская строфа маловыразительна.

В противоположность ранним переводчикам, использовавшим фольклорные мотивы, Брюсов – певец “владык и вождей” – прибегает в VIII строфе к монументальному одическому стилю (45–46):

Царство воронов – гробница; как же ты зовешься, птица,  
В мире мертвых, где струится тихо Стиксова вода?

Из X строфы переводчик убирает значимую деталь – упоминание о том, что героя покинули друзья, надежды. Поэтому стих “Но меня, – сказал я, – завтра он покинет навсегда” (59) выглядит немотивированным.

Метод “забегания вперед”, сопровождаемый, как правило, оценкой персонажей и комментированием событий, если и не взят Брюсовым в качестве генерального принципа построения сюжета, тем не менее отчетливо проступает в отдельных частях перевода. Так, в IX строфе без всяких к тому оснований сообщается: “...но смущен я был ответом / Черной птицы, вещицы птицы, той, чье карканье – беда” (49–50). Ту же разрушительную работу выполняет и комментарий героя в XV строфе: “...горя в мире нет огромней, / Нет пророчка вероломней...” (87–88).

Дважды варьируемый мотив забвения (XIV–XV) упраздняет последовательное восхождение по лестнице смыслов.

Большая кульминация столь же бледна и маловыразительна, что и малая:

«А, – вскричал я, – послан кем он, этот ворон или демон!  
Этим небом, что над нами, часом Страшного Суда,  
Пусть он скажет, заклинаю, что, взнесясь к святому раю,  
Я узнаю, я узнаю – ту, кто в сердце здесь, всегда!  
Ту, которую “Ленора” звали ангелы всегда!»  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

Дважды повторенное “я узнаю, я узнаю” оставляет жалкое впечатление. “Святой рай” – неудачный плеоназм.

Единоначатие XV–XVI строф переводчик сохраняет.

Последняя строфа перевода – свободная вариация на тему оригинала:

И вонзил мне в сердце взор он, и сидит поныне Ворон  
Предо мной на белом шлеме, Ворон тот, чей крик беда!  
И не ведая забвенья, на его взираю тень я,  
На ее гляжу движенья – долго, долгие года.  
И душа из черной тени – пусть идут, идут года –  
Не восстанет никогда!

Здесь опять ощутимо стремление переводчика выйти за пределы событийного круга в область оценочных суждений (104–105). Опущено сравнение глаз Ворона с глазами демона. Тень названа *черной*, что тоже симптоматично. Однако наибольшие возражения вызывают стихи “...на его взираю тень я, / На ее гляжу движенья – долго, долгие года” (105–106). От заключительных стихов оригинала веет вечностью; Брюсов переводит вечное во временное.

**Ключевая метафора.** “Вынь свой клюв из сердца” – это почти дословный перевод с английского.

**Перепечатка текста 1911 г.** Вопреки мнению В.А. Либман<sup>97</sup>, С.И. Гиндина<sup>98</sup> и ряда других исследователей, текст перевода В.Я. Брюсова, включенный в сборник Н. Новича<sup>99</sup>, не представляет собой новой редакции. Более того – нет серьезных оснований рассматривать его и как отдельный вариант. Это – обычная перепечатка более раннего текста (1905 г.) с двумя поправками:

- 1) вместо “забвенья” (II, 10) напечатано “забытья”;
- 2) вместо “друг” (III, 18) – “вдруг”.

Во втором случае не вполне ясно: имеем ли мы дело с сознательным приемом (“Гость, ко мне зашедший друг” – “Гость, ко мне зашедший вдруг”) или с опечаткой.

Н. Нович разбил 6-стишную строфу перевода на 11 стихов (по схеме перевода Л. Уманца).

**Вывод.** Хотя Брюсовым соблюдены все основные формальные требования, художественный уровень перевода – невысокий. Помимо отмеченных недостатков, переводчика подвел и вкус. Брюсов-критик, чьи суждения воспринимались современниками едва ли не как эталонные, по всей видимости, относился довольно лояльно к Брюсову-поэту. Во всяком случае такие стихи, как “Словно ангелы скользили в мире будней и труда” (XIV, 80), отсылают нас к стилистике Андреевского. В то же время текст перевода Брюсова несет на себе явный отпечаток символистской образности. Приведем ряд примеров:

Из углов ко мне тянулись сотни чуждых, смутных рук.  
(III, 14)

И стоял я одиноко, как над пропастью глубокой.  
С несказанными мечтами я смотрел на темный луг.  
(V, 25–26)

Сердце! Посланную Богом пей омегу без стыда!  
(XIV, 83)

Разумеется, в тексте оригинала нет ни *чуждых, смутных рук*, ни *темного луга*, ни даже *омеги*.

Вообще, по своим художественным достоинствам перевод Брюсова 1905 г. явно уступает переводам Бальмонта и Жаботинского. Поэтому можно понять раздражение Бальмонта, вылившееся в упреки Брюсову: «Когда ж начинаешь завидовать ты, ты перебрасываешь свое чувство в состязание. Я беру тему, ты берешь эту тему. Я пишу о том-то, ты пишешь о том-то.

<sup>97</sup> Либман В.А. Указ. соч. С. 194. № 4430.

<sup>98</sup> Гиндин С.И. [Комментарии] // Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова: Сборник / Сост. С.И. Гиндин. М., 1994. С. 865.

<sup>99</sup> См.: Эдгар По в лучших русских переводах под редакцией Н. Новича.

Я перевожу “Ворона”, ты переводишь “Ворона”. (...) Но если состязающийся выигрывает, это хорошо, а если он систематически остается на том же уровне или ниже этого уровня (как именно в “Вороне”), он создает чувство досады в заинтересованном и особенно в посторонних зрителях<sup>100</sup>. Труднее понять позицию Н. Новича (Н.Н. Бахтина), который включил в 1911 г. версию Брюсова в сборник “лучших” переводов По. Иное дело – комплименты от друзей и соратников вроде «Твой “Ворон” – превосходен!» (Вяч. Иванов)<sup>101</sup>, комплименты, которые не требовали аргументов. Однако Брюсов, как личность в высшей степени творческая, не удовлетворился достигнутым, продолжая в течение многих лет работать над текстом “Ворона”. Результатом этой работы стала новая редакция перевода, появившаяся в 1915 г., а также вариант, работа над которым была завершена в 1924 г., за несколько месяцев до кончины.

## Брюсов 1915 Р2

**Сведения об авторе перевода.** См.: Брюсов 1905.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки каждой отдельно взятой строфы соответствует оригиналу, хотя единая сквозная рифма отсутствует. Сквозные рифмы на *-го* (7 строф) и *-да* (11 строф). (Этим набором рифм пользовались Андреевский, Мережковский, Уманец.) Первое существенное отличие данной редакции от текста 1905 г. – замена сквозной рифмы *-ук/-уг* на *-го* при сохранении другой сквозной рифмы на *-да*.

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах соблюдается в подавляющем большинстве строф (отступления в строфах II и VIII).

Шесть строф оканчиваются рефреном “(и) больше ничего”, одиннадцать строф – рефреном “Больше никогда” (в том числе пять раз употреблено: «И Ворон: “Больше никогда!”»). В выборе русских рефренов (как и сквозных рифм) Брюсов не оригинален: он повторяет выбор Андреевского.

Что же касается перевода 13-го стиха, то на этот раз Брюсов упростил синтаксическую конструкцию, приблизив ее к оригиналу: “Грустный, шелковый, не резкий щорох алой занавески...”.

**Трактовка сюжета. Символы.** Годы, прошедшие со времени опубликования первой версии перевода, не прошли для переводчика даром. Новая редакция трактует сюжет намного адекватнее. В тексте появляются отсутствовавшие ранее детали. Если в первой редакции 8-й стих читался так: “От камина отблеск красный по полу чертил свой круг”, то во второй – “Был,

<sup>100</sup> Брюсов В.Я. Переписка с Бальмонтом. С. 187.

<sup>101</sup> Брюсов В.Я. Переписка с Вячеславом Ивановым. С. 474.

как призрак, – отблеск красный от камина моего”. (Заостряется внимание на образе призрака-тени: в оригинале “ghost”.)

Первое впечатление от сравнения VII строф текстов 1905 и 1915 гг. такое, будто в первом случае над строфой работал средней руки ремесленник, а во втором – зрелый мастер. Малая кульминация образца 1915 г. величава и торжественна:

Растворил свое окно я, и влетел во глубь покоя  
 Статный, древний Ворон, крыльев шумом славя торжество.  
 Поклониться не хотел он, не колеблясь полетел он,  
 Словно лорд или леди, сел он, – сел у входа моего,  
 Там, на белый бюст Паллады сел у входа моего,  
 Сел и больше ничего.

Гипотетического хозяина Ворона (в английском тексте он назван “unhappy Master” – “несчастный господин”) переводчик нарек сперва “несчастливым безумцем” (1-я ред.), а затем просто “бедняком” (2-я ред.), причем последний вариант явно не вписывается в систему образов стихотворения.

Лестницу восходящих смыслов (XIV–XVI) Брюсов успешно преодолевает. Наименее удачна в этом ряду XIV строфа. Переводчик пытается сохранить авторский enjambement и лексический повтор в начале 4-го стиха, но русский текст от этого только проигрывает. (В варианте 1924 г. Брюсов сохранит enjambement, но откажется от повтора.)

“Wretch”, I cried, “thy God hath lent thee – by these angels he hath sent thee  
 Respite – respite and nepenthe from thy memories of Lenore...”

“Бедный! – я вскричал, – то Богом послан с ангелом тревогам  
 Отдых, – отдых, чтоб немного ты вкусил забвенья! Да?”

(1915)

“Бедный! – я вскричал, – то Богом послан отдых всем тревогам,  
 Отдых, мир! чтоб хоть немного ты вкусил забвенья, – да?”

(1924)

Односложное “Да?”, которым завершаются 4–5-е стихи XIV строфы, выглядит не иначе, как “довеском” для рифмы (так называемая втычка). Фраза из той же строфы “Пей, о пей тот сладкий отдых!” (83) звучит не по-русски.

Глубинный символический смысл, заключенный в вопросе героя “*Is there – is there balm in Gilead?*” (XV, 89), в русском переводе исчезает – два “протокольных” вопроса брюсовского героя очень плохо коррелируют не только с оригиналом, но и друг с другом:

1. “В Галааде мир найду я?”
2. “Свой бальзам найду, когда?”

Здесь, как видим, пути героев американского и русского “Ворона” резко расходятся – один ищет исцеления, другой – мира, причем если первый прибегает к иносказанию, то второй формулирует свои вопросы “в лоб”. Следует подчеркнуть особую бестактность второго вопроса с его требованием указать сроки получения “бальзама”. Таким образом, текст с языка высокой поэзии переводится на язык плоской прозы, причем переводчик оказывается к тому же и плохим интерпретатором. Стоит однако отметить, что Брюсов первым из русских переводчиков снял табу со слова “Галаад”.

XVI строфа – лучшая в этом ряду – с романтическим пафосом:

«Вещий! – я вскричал. – Зачем он – прибыл, птица или демон?  
Ради Неба, что над нами, часа Страшного Суда,  
Скажет пусть душе печальной: я, в Раю, в отчизне дальней,  
Встречу ль образ идеальный, что меж ангелов всегда?  
Чистый образ, что “Ленора” ангелы зовут всегда?»  
Ворон: “Больше никогда!”

Но и она небезупречна. Вместо прямого обращения к Ворону – каскад косвенных вопросов и добавленный переводчиком “час Страшного Суда” (92).

Единоначатие XV–XVI строф в переводе сохранено.

Финальная строфа 1915 г. гораздо ближе к оригиналу, чем строфа 1905 г. Устранены практически все из отмеченных недостатков, для концевых слов *годá* создан новый, более абстрактный временной контекст:

И, как будто с бюстом слит он, все сидит он, все сидит он,  
Черный ворон, там, над входом, с белым бюстом слит всегда.  
Светом лампы озаренный, смотрит, словно демон сонный;  
Тень ложится удлинено, на полу дрожит года,  
И не встать душе из тени, что, дрожа, лежит года, –  
Знаю, больше никогда!

**Ключевая метафора** переводчиком сохранена: “Вынь из сердца клюв!”

**Вывод.** По своим художественным достоинствам новая редакция перевода Брюсова, как минимум, на порядок выше текста 1905 г. Появляется отсутствовавшая ранее сквозная рифма (на *-го*), кардинальной перестройке подверглась и вторая часть стихотворения со сквозной рифмой на *-да*. (Нет ни одной строфы, механически перенесенной из одного текста в другой.) Образный ряд пополнился новыми убедительными находками, переводчик без сожаления расстался с вычурными образами и фантазиями, о которых речь шла выше. Полный отказ от метода “забегания вперед”, от комментария пошел на пользу новой редакции.

О значении, которое Брюсов придавал своей работе, дает представление примечание к тексту 1915 г., опубликованное в тех же “Биржевых ведомостях”. Поскольку это примечание является своеобразной переводческой

программой Брюсова, привожу его без каких-либо сокращений. «На русском языке, – пишет В.Я. Брюсов, – уже существует целый ряд переводов “Ворона”, не считая прозаических, – С. Андреевского, Д. Мережковского, К. Бальмонта, Altalena и др. Не судя, конечно, о своем, скажу, что переводы Мережковского, Бальмонта, Altalena, сделанные размером подлинника, обладают несомненными достоинствами и в общем верно воссоздают общий характер поэмы, производимое ею впечатление. Однако, все эти переводы значительно уклоняются от подлинника, и в них есть выражения и целые стихи, не имеющие никакого соответствия в поэме Эдгара По. Между тем, “Ворон” не только – импрессионистическая лирическая поэма, но и создание глубокой мысли, в котором обдуманно буквально каждое слово. Поэтому русская литература нуждается в точном переводе “Ворона”, передающем именно то, что сказал его автор. Дать такой перевод и было моей задачей, причем я сознательно не позволял себе заменять образы По другими, хотя бы равносильными, старался ничего за него не “выдумывать” и, насколько то возможно в рифмованном переводе, сохранить все, что есть в английском оригинале. Оценка моей работы принадлежит читателям и критике, но я желал бы, чтобы перевод судили (если угодно будет судить его) с подлинником в руках. Если мне не удалось передать всей тонкости мыслей, заключенных в поэме, и всей сложности отдельных выражений в ней, некоторым оправданием тому да послужат известная краткость английского языка и исключительная глубина содержания “Ворона”; но я льщу себя одной надеждой, что во многих отношениях мой перевод покажет русским читателям “Ворона” в новом свете и впервые позволит им читать то самое, что было написано гениальнейшим из мыслителей и мечтателей Америки»<sup>102</sup>.

Представленную программу можно разбить на четыре части:

- 1) критический анализ русских переводов;
- 2) указание на специфику англоязычного текста;
- 3) метод работы переводчика над текстом;
- 4) тезис о значении “Ворона”.

Как следует из приведенного текста, критериями точности по Брюсову были: соблюдение формальных особенностей подлинника (“размер” и т.д.) и лексическое соответствие (поскольку в “Вороне” автором “обдуманно буквально каждое слово”). В расчет не принимались ни глубокое интонационно-синтаксическое различие двух языков, ни проблема сочетаемости слов русского языка. В итоге на свет появились тяжелые синтаксические конструкции, а также несвойственные русскому языку словосочетания, портящие общее впечатление от всей работы. Выполнив пожелание переводчика, – “чтобы перевод судили с подлинником в руках” – приходишь

<sup>102</sup> См. примеч. 28.

к неутешительному выводу: перевод Брюсова нельзя назвать точным, хотя он и в меньшей степени уклоняется от подлинника, чем все предшествующие переводы на русский язык. Он не достиг той стадии точности, когда о переводе говорят как о художественном или отредактированном подстрочнике. Что же касается степени художественности, то здесь у Брюсова свои просчеты, которые будут им частично устранены при подготовке нового варианта в 1924 г.

### **Брюсов 1924 В**

По основным выделенным параметрам (объем строфы и текста перевода; звуковой строй; рифма и рефрены; трактовка сюжета; символы) вариант соответствует тексту 1915 г.; принцип тавтологической рифмовки в 4–5-х стихах соблюдается в 15 строфах против 16 (1915 г.).

13-й стих варианта несколько отличается от 13-го стиха второй редакции – он дальше от оригинала, но изящнее: "Шелковистый и не резкий шорох алой занавески..." (Обращает на себя внимание затейливое чередование шипящих и свистящих.)

**Ключевая метафора** передана не столь буквально, как ранее, зато она дышит энергией и динамикой: "Прочь – из сердца клюв..."

Текст 1924 г. достаточно тесно привязан к редакции 1915 г., что позволяет считать его вариантом, а не самостоятельной редакцией. 56 стихов из 108, т.е. более половины перешли из редакции в вариант без каких-либо изменений. Еще в 13 стихах заменено лишь одно слово. В двух стихах изменен порядок следования слов. На уровне строф картина выглядит так: две строфы (XI, XII) перепечатаны без каких-либо изменений; в одной (VII) местами поменялись два смежных слова во 2-м стихе; в других заменено одно слово (V), один стих (IV), одно слово в стихе плюс один стих (VIII). Остальные строфы подверглись более значительной правке – в первую очередь это касается строф I, VI и особенно X, XIII, XIV. Однако в варианте нет такой строфы, которая была бы переработана целиком. В пользу варианта свидетельствует и такой факт: из 108 концевых слов оставлено без изменений 99, заменено – 9, причем в большинстве случаев на рифмующиеся слова.

#### Список замененных концевых слов (по переводам 1915 и 1924 гг.)

*лениво* – *силы* (I, 1)  
*повторенья* – *убежденья* (III, 15)  
*попешней* – *боле* (IV, 19)  
*немало* – *сначала* (IX, 49)  
*монотонно* – *упорный* (X, 55)

*навсегда* – *следа* (X, 58)  
*навсегда* – *тогда* (X, 59)  
*незримой* – *незримо* (XIV, 79)  
*всегда* – *вода* (XVII, 98)

О характере правки следует сказать особо. В иных случаях замена одного слова другим, чаще всего близким по значению (*отблеск – отсвет*, II, 8; *над дверью – над входом*, IX, 52 и др.), слабо мотивирована. В других – переводчик озабочен достижением большей точности, для чего приходится не только подыскивать новые словосочетания (см., например, IV, 19), устранять инверсию (VII, 38), но и ломать структуру предложения, как, например, в XIV строфе:

И казалось: клубы дыма из кадьницы незримой  
Зыблют руки Серафима, тихо шедшего сюда.

(1915)

И, казалось, клубы дыма льет курильница незримо,  
Шаг чуть слышен серафима, с ней вошедшего сюда.

(1924)

Сравнение с подстрочником показывает, что последний вариант к оригиналу ближе (ср.: “Затем мне показалось, что воздух сгустился, сделался благовонным от незримого кадила, / Которое раскачивали серафимы, чьи шаги звенели на мягком полу” – XIV, 79–80).

Однако было бы ошибкой полагать, что текст 1924 г. намного превосходит текст 1915 г. в точности. Здесь есть свои потери – так, в варианте отсутствуют такие значимые детали, как *Надежды* (X), *огненные взоры* (XIII), *лиловый бархат* (XIII) и др. В двух строфах – VIII и XVII – По использует образ “берега Плутоновой ночи” (“Night’s Plutonian shore”) как символического места обитания Ворона. В первой редакции Брюсов, не называя имени Плутона, прибегает к перифразу (“мир мертвых, где струится тихо Стиксова вода” – VIII, 46, ср.: XVII, 98). Во второй редакции он упоминает всего один раз, мельком, “страну Плутона” (VIII, 47), а Ворона называет “странником с берегов, где Ночь всегда” (VIII, 46). Вариант 1924 г. своеобразно контаминирует образы предшествующих текстов, причем в XVII строфе Брюсов – “через голову” текста 1915 г. – возвращается к образу “Стиксовой воды” (XVII, 98). Поэтому говорить о том, что сверхзадача варианта 1924 г. – максимально соответствовать оригиналу – значит принимать желаемое за действительное. В целом вариант 1924 г. смотрится лучше текста 1915 г. – за счет большей стилистической гибкости. Стремлением разнообразить стилистические приемы продиктованы и такие рискованные решения переводчика, как, скажем, уменьшение объема эпифоры с четырех до двух слов в 4–5 стихах IX строфы. Однако при всем том перевод Брюсова “оставляет ощущение натянутости. Это вызвано и затрудненным синтаксисом. (Заметим, что в это время Брюсов занимается вопросами теории стиха и уделяет большое внимание именно синтаксису.) Но в переводе громоздкость фраз часто лишает стихотворения

свойств, присущих поэзии Эдгара По, – плавности и гибкости”<sup>103</sup>. Ощущению “тяжести” перевода способствует и не очень хороший русский, дающий о себе знать в ряде строф, как, например, в XII строфе: “Прижимаясь к мягкой ткани, развивал я цепь мечтаний, / Сны за снами...” (69–70).

**Вывод.** В литературе по Брюсову утвердилось мнение, что Брюсов-переводчик эволюционировал от “вольного перевода” к переводу “буквалистскому”<sup>104</sup>. Не вдаваясь во все тонкости этого вопроса, замечу, что поздним брюсовским текстам “Ворона” (1915, 1924 гг.) “буквализма” как раз-то и недостает – иллюзию “точности” для неискушенного читателя может создать разве что затрудненный синтаксис. Сравнивая переводческие принципы раннего и позднего Брюсова, М.Л. Гаспаров пишет: «Переводческая программа молодого Брюсова – это программа “золотой середины”, программа позднего Брюсова – это программа “буквализма” {...} это борьба за сокращение “длины контекста” в переводе, за то, чтобы в переводе можно было указать не только каждую фразу или каждый стих, соответствующий подлиннику, но и каждое слово и каждую грамматическую форму, соответствующую подлиннику»<sup>105</sup>. Трудно сказать, сколь последовательно осуществлял Брюсов эту программу в каждом отдельном случае, но те принципы, если не вольного, то, во всяком случае, нестроного перевода, которые были реализованы им в “Вороне”, весьма далеки от программы “буквализма”. Тем не менее авторитет Брюсова в 1910–1920-е годы непререкаем – еще долго его перевод будет считаться эталоном точности. Мнение-миф о филологической скрупулезности Брюсова как переводчика “Ворона” (подчеркиваю: “Ворона”, а не “Энеиды”) держится и среди современных исследователей. Так, И.С. Поступальский считал брюсовские переводы стихотворений По “уникальными прежде всего по своему качеству, фактически отменяющими различные переводы стихов великого американского поэта, появлявшиеся и до Брюсова, и при его жизни, и даже в последние десятилетия”<sup>106</sup>. Делая подобные оценки (высказывание относится к 1984 г.), исследователь (в данном случае – брюсовед) опирается скорее на представление о стиле работы Брюсова над переводимым текстом, чем на данные, полученные в результате сравнительного анализа перевода и подлинника. Когда же прибегают к последнему, случаются проколы. Так, Е.К. Нестерова пишет: «На наш взгляд,

<sup>103</sup> Нестерова Е.К. Русские переводы... С. 31.

<sup>104</sup> Этот вопрос обсуждается в ряде работ М.Л. Гаспарова. См.: Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм // Поэтика перевода: Сб. ст. М., 1988; Он же. Брюсов и подстрочник // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван, 1983; Он же. Брюсов-переводчик. (Путь к перепутью) // Гаспаров М.Л. Избранные труды. М., 1997. Т. 2.

<sup>105</sup> Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм. С. 48–49. “Длина контекста” – “это такой объем текста оригинала, которому можно указать притязающий на художественную эквивалентность объем текста в переводе” (Там же. С. 45–46).

<sup>106</sup> Из письма И.С. Поступальского к В.И. Чередниченко от 27 октября 1984 г.

Брюсов даже излишне скрупулезен в своем стремлении сохранить в неприкосновенности текст, так появляются строки:

Но не всем благословенье было –  
Ведать посещение  
Птицы...

буквально передающие английский оборот:

“No living human being  
ever yet was blessed with seeing...”  
(пропущено слово “bird”. – В. Ч.)»<sup>107</sup>.

На самом деле приведенный “английский оборот” дословно переводится так: “Ни одно живое человеческое существо еще никогда не было осчастливлено созерцанием птицы...”. Так что упреков в “буквализме” Брюсов явно не заслужил. Составитель антологии русских переводов американской поэзии Станислав Джимбинов, отдавая предпочтение переводам Бальмонта, пишет: «Эти переводы сегодня живут и дышат, в то время как переводы Брюсова, при всей их филологической скрупулезности, читаются тяжело. Это именно труд филолога, а не поэта (удачнее других все же его перевод “Ворона”)»<sup>108</sup>. Истинную цену брюсовской точности и “филологической скрупулезности” знал М.Л. Лозинский, который внимательно просмотрел отданную в набор итоговую книгу переводов Брюсова из По и сделал ряд ценных замечаний. 16 марта 1924 г. Брюсов написал своему рецензенту письмо, в котором, в частности, говорилось: “Но напрасно Вы не указали мне многих других недостатков перевода, которые, конечно, бросились Вам в глаза. Перечитывая свои переводы в корректуре, я с отчаяньем убедился, как еще много, бесконечно много в них слабых мест. {...} Чтобы исправить все, что я заметил, пришлось бы проработать еще год, а то и два, три! – следовательно, пока отказаться от издания. Но меня все эти недостатки все же теперь очень мучат. Авьось, доживу до 2-го издания!”<sup>109</sup>. Как видно из этого письма, не строил особых иллюзий в отношении точности (да и художественной ценности) своих переводов из По и сам переводчик. И хотя в ответном письме от 5 апреля 1924 г. М.Л. Лозинский успокоил метра, дав высокую оценку его труду<sup>110</sup>, позднее он не оставил от этой книги камня на камне. В докладе М.Л. Лозинского, посвященном Валерию Брюсову (как предполагается, он был прочитан на одном из заседаний в издательстве “Всемирная литература”), в частности, говорилось: «Поэмы и стихотворения Эдгара По – несомненно слабейшее из всего переводного наследия Брюсова. Читая эту книгу,

<sup>107</sup> Нестерова Е.К. Русские переводы... С. 30.

<sup>108</sup> Джимбинов С.Б. Американские поэты и русские переводчики // Американская поэзия в русских переводах. XIX–XX вв. М., 1983. С. 40.

<sup>109</sup> Брюсов В.Я. Из переписки послеоктябрьских лет // Литературное наследство. М., 1994. Т. 98, кн. 2. С. 565.

<sup>110</sup> См.: Там же. С. 566.

с грустью убеждаешься, что она создавалась в тот период, когда поэта уже покинула “певучая сила” его лучших лет. Это поистине – “стук ссыпаемых в яму костей”. Серафические звуки По обратились в трудно усвояемый набор слов. Одиноким лампадой горит стихотворение “К Елене”, озаряющее жуткий сумрак этих страниц»<sup>111</sup>.

**Тексты переводов Брюсова: спорные моменты.** Долгая, длившаяся три десятилетия (первый набросок перевода датирован 1895 г.<sup>112</sup>), работа Брюсова над текстом “Ворона” породила изрядную путаницу в исследовательских кругах. Так, В.А. Либман в своей “Библиографии...” (1977) указывает: “Все четыре перевода В.Я. Брюсова (выше названы даты – 1905, 1911, 1915, 1924. – В. Ч.) – разные редакции”<sup>113</sup>. Это, не подкрепленное сверкой и анализом опубликованных текстов, сообщение было не раз повторено в дальнейшем (Е.К. Нестерова – 1983<sup>114</sup>, С.И. Гиндин – 1994<sup>115</sup>, С.И. Бэлза – 1995<sup>116</sup>).

Однако стоило обратить внимание на “Объяснения переводчика” к итоговому сборнику По 1924 г. Здесь Брюсов прямо говорит о *трех* напечатанных редакциях своего перевода<sup>117</sup>. На числе “3” остановилась в 1988 г. и Е.К. Нестерова<sup>118</sup>.

Автор первичного описания брюсовского архива Е.Н. Коншина, подчеркивая “изумительную тщательность работы Брюсова” над текстом “Ворона”, дает следующие пояснения к его автографам: «...В архиве имеется три редакции перевода Брюсова, каждая из них представлена в двух вариантах. В 1-м варианте первоначальной недатированной редакции Брюсов позволяет себе видоизменять в каждой строфе заключительную строку. Между тем у Эдгара По на протяжении всей поэмы употребляются здесь только две повторяющиеся рифмы: в первых семи строфах “nothing more” (“больше ничего”) и в последних одиннадцати – “nevermore” (“никогда”). Во втором варианте эта особенность автора соблюдена. В последующей редакции, датированной 1915 годом, Брюсов, на основе данного варианта, готовит поэму к публикации в газете “Русский листок” и снова пишет два собственноручных варианта. Поэтому во втором варианте дан подзаголовок: “Поэма Эдгара По” и стоит помета о примечании в сноске. Текст же примечания дан только в первом, черновом варианте этой редакции. Третья редакция возникает при подготовке поэмы к включению в книгу “Полное собрание поэм и стихотворений Эдгара По”. Интересно, что при переработке автор обращается снова к

<sup>111</sup> Там же.

<sup>112</sup> См.: Гиндин С.И. Указ. соч. С. 865.

<sup>113</sup> Либман В.А. Указ. соч. С. 194.

<sup>114</sup> См.: Нестерова Е.К. [Комментарии] // Поэ Е.А. Prose and Poetry. Moscow, 1983. P. 364.

<sup>115</sup> См.: Гиндин С.И. Указ. соч. С. 865.

<sup>116</sup> См.: Бэлза С.И. [Комментарии] // По Э. Собр. соч.: В 4 т. Харьков, 1995. Т. 1. С. 425.

<sup>117</sup> См.: Брюсов В.Я. [Критико-библиографический комментарий]. С. 112.

<sup>118</sup> См.: Нестерова Е.К. Эдгар По в России. С. 386.

тексту второго варианта первоначальной редакции, очевидно, недовольный своим переводом, помещенным в газете»<sup>119</sup>.

И хотя приведенные пояснения (и объяснения) не представляются бесспорными, информация Е.Н. Коншиной не противоречит факту наличия у Брюсова трех опубликованных текстов переводов стихотворения. На вопросы автора настоящего исследования С.И. Гиндин, работавший с рукописями Брюсова, отвечал: «Сообщение Коншиной, конечно, не точно: она называет “вариантом” просто отдельный автограф. Действительно, каждая редакция брюсовского перевода представлена двумя автографами – черновиком и беловиком или двумя черновиками. Но называть их “вариантами” нельзя – принципиальных отличий “в целом” нет, а количество вариантов отдельных строк – гораздо больше»<sup>120</sup>.

Анализ текстов 1905, 1911, 1915 и 1924 гг. позволил установить, что

- 1) текст 1905 г. является *первой редакцией*;
- 2) текст 1911 г. является *перепечаткой* текста 1905 г.;
- 3) текст 1915 г. является *второй редакцией*;
- 4) текст 1924 г. является *вариантом* второй редакции.

### **Звенигородский [1922] 2009**

**Сведения об авторе перевода и переводе.** Дмитрий Владимирович Звенигородский (1885–1928) – князь, предположительно младший брат Андрея Владимировича Звенигородского (1878–1961), поэта и критика. Других сведений раздобыть не удалось.

Текст перевода цитируется по ветхой дефектной машинописи, в которой недостает двух стихов. Е.В. Витковский, любезно предоставивший машинопись в мое распоряжение, поясняет: «Перевод попал ко мне из рук покойного Константина Сергеевича Родионова, по матери Шаховского, двоюродного брата княгини Зинаиды Шаховской, умершего в середине 1990-х годов за 9 дней до собственного 99-летия. Архивов у К.С. [Родионова] было несметно, но “Ворона” я не только не просил – он мне его сам отдал с тем, что “может быть пригодится”»<sup>121</sup>. К машинописному тексту перевода приложено вступительное слово Юрия Никандровича Верховского (1878–1956), поэта, переводчика, историка литературы. Этот текст воспроизводится без каких-либо сокращений: «Перевод “Ворона”, знаменитой поэмы Эдгара По, сделанный в 1922 г. Д.В. Звенигородским, является девятым или десятым (двенадцатым. – В.Ч.) в русской литературе и заслуживает, по нашему мнению, особого внимания. При соблюдении стихотворного размера подлинника,

<sup>119</sup> Коншина Е.Н. Творческое наследие В.Я. Брюсова в его архиве // Записки Отдела рукописей. М., 1962. Вып. 25. С. 104.

<sup>120</sup> Из письма С.И. Гиндина к В.И. Чередниченко от 6 ноября 1996 г.

<sup>121</sup> Из письма Е.В. Витковского к В.И. Чередниченко от 10 апреля 2001 г.

внутренних рифм и т.д., он отличается вообще чрезвычайной звуковой насыщенностью стиха, разработкой так называемой словесной инструментовки и ритмическим богатством. Звучащий непосредственно и свободно, сделанный очень хорошим языком, перевод в то же время передает поэтическое содержание и настроение подлинника. Формально это достигается, между прочим, выдержанной рифмовкой на *ор*, тождественной подлиннику, и сохранением отмеченного этим звуком музыкального рефрена, чего нет в напечатанных известных мне переводах. Чистота словаря, сжатость выражения способствует передаче напряженного лиризма подлинника. Ввиду этих достоинств перевод должен содействовать окончательному усвоению *Ворона* в нашей литературе и безусловно заслуживает напечатания»<sup>122</sup>.

Характер сопроводительного слова позволяет предположить, что текст перевода предназначался для печати (по утверждению Е.В. Витковского, адресатом был журнал “Интернациональная литература”, что вполне вероятно, если учесть дату написания слова – 1934 год), однако публикация по неизвестным причинам не состоялась.

**Объем строфы и текста перевода.** Если судить по косвенным признакам, в тексте перевода было 108 стихов, однако машинопись дефектна – недостает двух стихов – (VI, 34; XI, 62). Таким образом, реальный объем текста перевода – 106 стихов.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строфы соответствует оригиналу. Сквозная рифма – одна – на *-ор* (I–XVIII); впервые рифму на *-ор* употребил в 1903 г. Жаботинский; в 1923 г. Вас. Федоров построил на одной этой рифме весь свой перевод (эти факты, судя по всему, не были известны в 1934 г. Ю.Н. Верховскому).

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах соблюдается в 15 строфах (отступления в строфах IV, X, XII, XV; VI строфа не поддается верификации по причине отсутствия 4-го стиха).

Посмотрим, как обстоит дело с рефренами и концевыми словами строф у По и Звенигородского.

| По                     | Звенигородский                   |
|------------------------|----------------------------------|
| nothing more (6 строф) | до этих пор (3 строфы)           |
| evermore (1 строфа)    | с давних пор (2 строфы)          |
| nevermore (11 строф)   | с недавних пор (1 строфа)        |
|                        | взор (1 строфа)                  |
|                        | Никогда уж с этих пор (11 строф) |

<sup>122</sup> Цитируется по машинописи, датированной 25 мая 1934 г.

Ни о каком “формальном” соответствии элементов здесь не может быть и речи – соблюден лишь принцип сквозной рифмовки. Рефрен “Никогда уж с этих пор” громоздок и неправдоподобен: заставляя Ворона выговаривать семь слогов, переводчик уподобляет его попугаю.

13–14-е стихи перевода насыщены шипящими и свистящими звуками: “Шелковистый смутный щорох в темно-красных жутких сторах / Сеял ужас...”

**Трактовка сюжета. Символы.** Переводчик трактует сюжет упрощенно, прямолинейно и несколько сниженно; в области лексики просматривается тенденция к употреблению устаревших слов. Малая кульминация корява и маловыразительна:

Ставень прочь метнул с размаху. Волю дав глухому взмаху  
Крыльев, ворон древний гордо, ворон баснословных пор,  
В комнату мою влетает, мне привета не кидает,  
Но с достоинством вельможи неподвижно держит взор.  
Сел на бюст Паллады тихо, и его спокоен взор,  
Словно здесь он с давних пор.

Выражения “мне привета не кидает” и “неподвижно держит взор” уже в 1920-е годы должны были восприниматься как устаревшие или, по меньшей мере, как старомодные.

Нарисованный Звенигородским образ птицы “баснословных пор” “из студеных темных гор” очень уж смахивает на некое фольклорное чудо с труднопроизносимым именем “Никогда уж с этих пор” (IX, 53–54).

Любопытна XI строфа. Если в тексте По речь идет о несчастном владельце Ворона (*unhappy master*), “за которым немилосердная Беда / Гналась все быстрее и быстрее...” (подстрочный перевод), то, по версии Звенигородского, Ворон “послан, верно, от Того, чей рок безмерный / Речи все в один сливает несмолкаемый укор...”. Такое смещение акцентов – от человеческого к божественному – приводит к переосмыслению концепции произведения. Если принять во внимание специфику трактовки Звенигородским сюжета на других участках повествования, скорей всего здесь мы имеем дело с неоправданно-расширительным толкованием слова *master*, не учитывающим контекста.

В XIV–XV строфах нет ни “непентеса”, ни галаадского “бальзама”, здесь прямо говорится о *забвении* и *исцелении*. Такое невнимание к ключевым символам приводит к примитивизации повествования. Если учесть, что герой перевода Звенигородского в XIV строфе говорит об исцелении забвением (“забвеньем исцеляет” – XIV, 82), а в XV – об исцелении как таковом (“исцеленье существует?..” – XV, 88), то получается нежелательное дублирование мотивов.

XVI строфа ничем особым не примечательна, разве что отсутствием параллелизма 4–5-го стихов (других заметных отклонений от подлинника здесь нет):

“О, пророк, – сказал тогда я , – птица добрая иль злая,  
Небесами, что над нами высят горний свой убор,  
Вечным Богом заклинаю, ты скажи мне, умоляю,  
Ах возможно ли мне будет там, в раю, обнять Линор?”  
Ворон каркнул про святую в мире ангелов Линор:  
“Никогда уж с этих пор”.

Звенигородский – один из переводчиков, сохранивших единоначатие XV–XVI строф.

В последней строфе перевода переводчик сгущает краски – усиливает с помощью эпитетов отрицательные характеристики Ворона (он *мрачно-тих*, глаза его *зlobны*, тень его *тяжелая*):

И с тех пор на бюсте ворон, мрачно-тих и густо-черен,  
Все сидит, сидит без мысли, как бы вылететь на двор.  
И глаза его так зlobны, грезам демона подобны.  
Лампы свет тяжелой тенью птицу на пол распростер.  
Не подняться мне из тени, свет которому простер –  
Никогда уж с этих пор.

**Ключевая метафора** из перевода выпала.

**Вывод.** Перевод Звенигородского высокими художественными достоинствами не отличается. Рифма на *-ор*, потенциально звучная и выразительная, становится банальной, когда она связывает слова, уже изрядно потрепанные в русской поэзии рассматриваемого периода, – концевые слова перевода к тому же не раз использовались другими переводчиками “Ворона” (*взор*, *узор*, *гор*, *пор*, *укор*, *простор* и т.д.). Вообще же, подбирая сквозную рифму и рефрен, Звенигородский шел по пути, проложенному Жаботинским. Рефрен, предложенный переводчиком, – *Никогда уж с этих пор* – содержит рекордное в истории русских переводов “Ворона” количество слогов (7). В устах птицы этот набор слов неправдоподобен, если не карикатурен; сам образ Ворона в отдельных строфах имеет народно-поэтическую окраску.

Сюжет трактуется прямолинейно, упрощенно и несколько сниженно, неадекватность отдельных мест перевода оригиналу приводит к серьезным концептуальным сдвигам. В целом же сюжетный рисунок сохранен. “Очень хороший язык” перевода (Ю.Н. Верховский) на поверку оказывается неважным; тяжесть и искусственность иных оборотов речи граничит с косноязычием: “...улыбка проскользнула / У меня на облик важный птицы с взглядами в упор” (VIII, 43–44); “Это чуял и другое, в кресле сидя, для покоя / Я к подушке приникая, как и лампы ник узор...” (XIII, 75–76) и др. В области лексики просматривается тенденция к употреблению устаревших слов.

“Напряженный лиризм подлинника”, о котором пишет Ю.Н. Верховский, к сожалению, Звенигородскому передать не удалось, перевод вял и бледен. Выполненный в 1922 г., он каким-то странным образом уберегся от воздействий поэтики Серебряного века, продолжая традиции ранних русских переводов.

### Федоров 1923

**Сведения об авторе перевода.** Василий Павлович Федоров (1883–1942) – поэт, переводчик, один из основателей ордена дерзо-поэтов. Сведения о нем весьма скупы, этот пробел частично восполняет предисловие В.А. Дроздова к переизданной им в 2001 г. книге стихов Вас. Федорова “Мумии”<sup>123</sup>.

**Объем строфы и текста перевода.** Каждая из 18 строф состоит из 11 стихов. Общий объем составляет 198 стихов (18 × 11).

**Размер.** В 11 строфах употреблен 4-ст. хорей, в остальных 7 – 4-ст. хорей чередуется со стихами, написанными 3-ст. и 5-ст. хореем, а также 2-ст., 3-ст. и 4-ст. ямбом. Ниже приводится таблица отступлений от основного размера перевода (указан номер строфы и порядковый номер стиха в строфе).

|       |       |  |
|-------|-------|--|
| Хорей | 3-ст. | XI, 4  |
| Хорей | 5-ст. | VII, 9; XI, 3; XI, 9; XV, 3                          |
| Ямб   | 2-ст. | XI, 10   |
| Ямб   | 3-ст. | I, 4; III, 4; VII, 4; VII, 10; X, 8; XV, 4; XVII, 10 |
| Ямб   | 4-ст. | X, 4   |

Частота и характер отступлений от основного размера снимают вопрос о ритмико-метрическом эксперименте. Они – свидетельство невысокой версификационной культуры. Для иллюстрации ритмических перебивок приведем текст XI строфы:

Вздрогнул я: ответ угрюмый  
 был в том крике мне на думы!  
 Верно ворону случалось часто  
 слышать, как повтор,  
 Это слово... звук не нежный...  
 Знать, его хозяин прежний,  
 Зло обманутый в надеждах,  
 повторял себе в укор,  
 Обращаясь безотчетно к ворону,  
 ронял укор  
 Безысходным Nevermore.

На фоне таких “стихов” даже перевод качественной прозой выглядел бы предпочтительнее.

<sup>123</sup> Дроздов В.А. Дерзопэзт Василий Федоров // Федоров Вас. Мумии 1921: Книги стихов. М., 2001. С. III–XIII.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строфы – *aabcdddcecc*. Сквозная рифма – одна – на *-ор* (I–XVIII). Распределение мужских и женских рифм *ЖЖЖМЖЖЖМЖММ*. Внутренние рифмы отсутствуют – они появились бы (как явствует из схемы рифмовки) в случае присоединения четного стиха к предыдущему нечетному. Капитуляцией переводчика перед трудностями, возникающими при попытке сохранения единой сквозной рифмы, можно считать случаи употребления квазизвукоподражательных слов типа “*тор-тор... тор-тор*” (VI, 59), которые представляют собой так называемые втычки.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах в целом выдерживается (исключение – XV строфа).

В первой части стихотворения переводчик отказался от рефренного принципа. Десять последних строф венчает рефрен “*Nevermore*” (четыре раза употреблено «Крикнул Ворон “*Nevermore*”» и один раз – «Ворон крикнул “*Nevermore*”»). Напомним, что впервые эксперимент по внедрению английского рефрена в русский текст осуществил в 1903 г. Жаботинский.

13-й стих передан неуклюже, но с сохранением аллитерации: “Шорох ше-потный пурпуровых / моих тяжелых штор”. (Кроме шипящих, выделяются звуки *х* и *р*.)

**Трактовка сюжета. Символы.** От сюжета переводчик оставил один лишь остов. Малая кульминация по Федорову выглядит так:

Быстро встал, – окно открыл я.  
Широко расставив крылья,  
Крупный ворон – птица древняя –  
в окно ко мне, в упор,  
Вдруг вошел, неторопливо  
всхлюпнул перья, и красивым  
Плавным взлетом, горделиво, –  
– словно зная с давних пор, –  
Пролетел, на бюст Паллады сел...  
как будто с давних пор  
Там сидел он, этот Ворон.

Верно, что окно (ставень) открыл именно герой, что через него в комнату вошел (вступил – “*stepped*”) именно Ворон и что он, а не кто-нибудь другой, оседлал бюст Паллады. Все остальное – фантазмы переводчика (включая глубокомысленное “словно зная с давних пор” и “как будто с давних пор / Там сидел он...”). Выражение “Широко расставив крылья” вызывает нежелательные ассоциации с “Широко расставив ноги”. Неудобоваримый синтаксис строфы и качество стиха – явление не локального характера, поэтому на них останавливаться не будем.

Единоначатие XV–XVI строф в переводе сохранено.

Русский переводчик на свой манер перестраивает лестницу восходящих смыслов на участке XIV–XVI строф:

*По*: надежда обрести забвение от разлуки (XIV) – надежда получить исцеление от муки (XV) – надежда на посмертную встречу в Эдеме (XVI).

*Федоров*: надежда обрести забвение от разлуки при жизни (XIV) – упование обрести забвение от разлуки после смерти (XV) – надежда увидеть после смерти “хоть тень Линор” (XVI).

Несмотря на столь концептуальные расхождения с *По*, эти строфы – лучшие в переводе Вас. Федорова. Так, в XIV строфе “жемчужиной среди гальки” мелькнул фрагмент:

Простонал я: “Дух угрюмый,  
что томишь тяжелой думой?  
Обмани предвечным шумом  
крыльев черных, и Линор  
Позабыть совсем дай мне –  
дай забыть мою Линор!”  
(148–153)

В XV строфе концепция русского кода-имени (к которой переводчик исподволь подбирался: V, 48, X, 103) получает логическое завершение: “За душой моею высрал Ад / тебя? Хватай же, вор!” (XV, 157–158). Возможно, русское *Ворон-вор* единственно достойный (хотя и не адекватный) ответ на английский вызов *Raven-never*. Любопытно, что еще в 1905 г. словосочетание “*вороны-воры*” употребил в одном из своих стихотворений (“Черные вороны”) Бальмонт.

В XV строфе Вас. Федоров заставляет своего героя комментировать весь ужас своего положения, пресекая тем самым тонкую игру, затеянную *По* с читателем. Этот поэтический комментарий любопытен, однако, тем, что русскому переводчику удалось смоделировать процесс прогрессирующего отчаяния всего-навсего в четырех стихах (XV, 159–162):

Ветер... злая ночь... и стужа...  
В тихом доме смертный ужас –  
Сердце рвет он, этот ужас,  
строит склеп мне выше гор...

Концовка строфы не менее примечательна:

“Ну, хватай! Ведь после смерти  
позабуду я Линор!”  
Крикнул ворон: “Nevermore”.  
(XV, 163–165)

Если в XIV строфе герой просит Ворона о даровании ему забвения при жизни и получает отказ, то в XV герой постулирует забвение посмертное

как факт непреложный (обратим внимание на восклицательный знак: 164), причем он изъявляет готовность приблизить миг смерти (*Ну, хватай!*). Отрицательный ответ Ворона возводит героя на более высокую ступень отчаяния, но это отчаяние иного рода, чем то, которое испытал герой По, моля об исцелении от сердечных ран и вспоминая галаадский бальзам.

В кульминационной XVI строфе герой Федорова просит о малом – не о встрече в райских кушах, а хотя бы о видении “тени”:

.....  
 “Ты скажи – я жду ответа –  
     там, за гранью жизни этой,  
 Прозвучит ли речь привета  
     иль пройдет хоть тень Линор –  
 Недостижной здесь навеки,  
     нежной, ласковой Линор?”  
 .....

(170–175)

Таким образом, русский переводчик выступил своеобразным оппонентом американского поэта, предложив свою, психологически более затейливую, версию. Однако оригинальные идеи Вас. Федорова не нашли достойного художественного воплощения, да и отдельные атаки на принципы наращивания символичности не привели к созданию какого-либо альтернативного варианта. Заключительная строфа русского перевода мрачнее заключительной строфы оригинала:

И зловещий, и сердитый,  
     все сидит он и сидит он,  
 Черный ворон на Палладе,  
     охраняя мой затвор...  
 И от лампы свет струится...  
     И огромная ложится  
 От недвижной этой птицы  
     на пол тень... И с этих пор  
 Для души моей из мрака  
     черной Тени – с этих пор –  
 Нет исхода – Nevermore.

Обращает на себя внимание тенденция к выпячиванию хтонических черт Ворона с помощью целого каскада “отрицательных” эпитетов, отсутствующих в последней строфе оригинала (*зловещий, сердитый, черный*). Тень Ворона – *огромная*, и она тоже *черная*.

Если герой По в заключительных двух стихах фиксирует координаты своей души по вертикали “восхождение в рай / нисхождение в ад”, вводя сюда и временную координату (“больше никогда”), то для героя Вас. Федорова пространственные характеристики несущественны: строфу венчает абст-

рактная временная формула (“...с этих пор / Для души моей из мрака / черной Тени – с этих пор – / Нет исхода – Nevermore”) с акцентировкой внимания на природе тени (“мрак *черной* Тени” вместо “этой тени” у По). Вообще, слово ‘*черный*’ – один из ключевых концептов перевода (ср. с ключевым концептом перевода Уманца). Так, оно появляется и при описании призрачной игры света и тени от затухающих в камине углей: “Эти тени – по паркету / *черной* бахромы узор...” (II, 14–15). Трудно, конечно (если вообще возможно), увидеть за “черной бахромы узором” всю сценку, нарисованную По, но проблема адекватной передачи образного ряда стихотворения переводчика особо не заботит.

**Ключевая метафора.** Выражение усилено переводчиком: “Вынь из сердца клюв жестокий...” Следует отметить своеобразие трактовки Федоровым этого сюжетного фрагмента. Если герой По после полученного в предыдущей (XVI) строфе отрицательного ответа на свой главный вопрос обретает жесткость и его обращение к Ворону принимает форму категорического требования, то герой Вас. Федорова сохраняет мягкосердечие и его обращение к Ворону является скорее мольбой: “Вынь из сердца клюв жестокий, / ворон, друг мой, – одиноко / Улетай в Аид далекий...” (XVII, 181–183). Обращение *друг мой* в данном контексте беспрецедентно: оно подчиняется разве что логике парадокса.

**Вывод.** С точки зрения версификационной культуры перевод, если “закрыть глаза” на предшествующие удаchi Федорова-поэта, можно аттестовать как не вполне профессиональный. Текст не обладает стилистическим единством, в литературную речь вклинивается речь разговорная; отдельные фрагменты имеют вид чужеродных вставок (или черновых заготовок). Ряд строф (в первую очередь VIII, IX) могут служить не просто иллюстрацией языковой безвкусицы: с точки зрения современного читателя это классическая карикатура на образ “величавого Ворона незапамятных времен”:

Сколько важности! Бравлады!  
 хохотал я до упаду:  
 “Ну, неожиданный гость, привет вам!  
 Что ж, садитесь! Разговор  
 Я начну... Что много шума  
 натворил ты здесь, угрюмый  
 Ворон, полный древней думы? –  
 Ну, скажи – как бледный хор  
 Называл тебя? – в Аиде  
 бестелесных духов хор?”  
 Ворон крикнул: “Nevermore”.

Я вскочил от удивленья:  
 новое еще явленье! –

Никогда не приходилось  
 мне слышать подобный вздор!  
 “Вы забавны, Ворон-птица, –  
 только как могло случиться  
 Языку вам обучиться  
 и салонный разговор  
 Завязать, седлая бюсты?  
 Что ж, продолжим разговор,  
 Досточтимый Nevermore...”

По совокупности признаков перевод Вас. Федорова – один из самых неудачных из всех опубликованных на русском языке на протяжении двух периодов. В своем критико-библиографическом комментарии к сборнику По 1924 г. Брюсов поместил перевод Федорова наряду с переводом Андреевского в разряд “очень слабых”<sup>124</sup>.

Время сохранило одно любопытное свидетельство – отчет о заседании “Литературного Особняка” в 1922 г., на котором Вас. Федоров, предваряя публикацию, выступил со своим переводом “Ворона”. Несмотря на курьезный характер суждений об этом переводе (соответствующие места выделены курсивом), приводим выдержки из этого отчета.

На последнем собрании “Литературного Особняка” выступали поэты Грузинов, Минаев, Златопольский и прочел свои переводы из Эдгара По Василий Федоров.

⟨...⟩

И как приятно и радостно было после имажинистических пустых погремушек услышать настоящие художественные произведения Эдгара По *в хорошем переводе*.

Переводчиком *точно соблюден ритм подлинника*; “Ворон” скомпонован переводчиком *из расчета одинакового числа “о” и “р”, как в подлиннике*.

Федоров сообщил небезынтересные рассказы современников о происхождении “Ворона” и рассказ мадам Шью о первоисточнике не менее знаменитого, чем “Ворон”, стихотворения “Колокола”.

В недалеком будущем Федоровым будет выпущена книга Эдгара По, под названием “Ворон и меньшие поэмы”. Книга сопровождается статьей По о создании “Ворона” и переведена с последнего оксфордского издания. ⟨...⟩<sup>125</sup>.

Переводчик явно переоценил свои возможности, выпустив книжечку 12 переводов стихотворений По с примечательным заголовком: “Поэмы и стихотворения в переводах с оксфордского издания 1909 г. Вас. Федорова”<sup>126</sup>. Столь солидная ссылка не повлияла однако на творческую судьбу переводов Вас. Федорова: лишь единожды его перевод “Ворона” был перепечатан среди 14 переводов этого стихотворения в четырехтомнике По под редакцией

<sup>124</sup> Брюсов В.Я. [Критико-библиографический комментарий]... С. 112.

<sup>125</sup> Павел В. Литературный Особняк // Известия. 1922. № 185. 18 авг. С. 5.

<sup>126</sup> По Э. Поэмы и стихотворения в переводах с оксфордского издания 1909 г. Вас. Федорова. М.: Первина, 1923.

С.И. Бэлзы<sup>127</sup>. И все же даже в этом слабом переводе есть своя изюминка: речь идет об оригинальной трактовке самого ответственного участка сюжетного поля (XIV–XVI). Заслуживает также внимания концепция русского кода-имени *Ворон-вор*, которой переводчик отдал дань в своем переводе. Следует отметить, что перевод Вас. Федорова не подражателен, не ориентирован на поэтику Серебряного века.

Опус Вас. Федорова завершает (если не принимать в расчет брюсовский вариант 1924 г. и созданный в эмиграции текст Голохвастова) значительный этап в истории русских переводов “Ворона” – на протяжении последующих 23 лет русские переводчики будут избегать общения с текстом этого великого произведения.

### [Неустановленный переводчик] [не позже 1934] 2009

**Сведения об авторе перевода и переводе.** Какие-либо сведения об авторе перевода отсутствуют.

Текст представляет собой беловой автограф, хранящийся в РГАЛИ (см. примеч. к переводу). Подпись и какие-либо отметки об авторстве отсутствуют. Дата устанавливается по докладу И.А. Кашкина (1899–1963), к которому приложен данный перевод и ряд других текстов. Доклад посвящен переводу М. Кудинова “Колоколов” По и приурочен к 125-летию со дня рождения Э.А. По (1934). Ни перевод Кудинова, ни доклад Кашкина так и не увидели свет.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Не соответствует оригиналу. Кроме 8-ст. хорей используется 7-ст. размер – чередование хорейческих стоп с ямбическими; в двух случаях (III, 15, XII, 71) использована аномально длинная строка, состоящая из 12 хорейческих стоп; еще раз (V, 30) вместо 4-ст. хорей употреблен 8-ст. хорей.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Единая схема рифмовки строф отсутствует, используются различные варианты, лишь в двух строфах (XIV, XVIII) рифмы расположены в нужном порядке. В указанных строфах рисунок расположения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; во всех остальных в чередовании этих рифм наблюдаются всевозможные отклонения (отметим случаи построения строф на одних лишь мужских рифмах: III, V, IX, XII, XV, XVII). Внутренние рифмы редки, возникают спорадически.

Сквозная рифма – одна – на *-да* (I–XVIII; в IV строфе *-та*). Данная рифма в качестве сквозной применена в русских переводах впервые.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах не соблюдается.

В первых семи строфах пять концевых слов (по два раза употреблены слова “беда” и “всегда”, по одному разу – “навсегда”, “темнота”, “следа”);

<sup>127</sup> По Э.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы / Сост., общ. ред. и коммент. С.И. Бэлзы. М.: Пресса, 1993.

одиннадцать последних строф оканчиваются традиционным рефреном “Никогда” (в том числе четыре раза употреблено «Ворон каркнул: “Никогда!”», один раз – «Каркнул Ворон: “Никогда!”», один раз – “Ничего и никогда”).

Перевод 13-го стиха примечателен тем, что с шипящего начинаются идущие подряд три слова: “Тихий шелест шелка шторы вдруг нарушил тишину” (некоторую переключку можно установить с аналогичным стихом Жаботинского).

**Трактовка сюжета. Символы.** В 8-м стихе образ множества причудливых теней от угольков трансформирован в образ одной большой тени: “Бледный отблеск от камина стлался тенью на полу”.

В малой кульминации обращает на себя внимание поведение Ворона:

Только приоткрыл я ставню, как в нее жеманно, плавно  
Важно влез огромный Ворон, ворон старых добрых лет.  
На меня не кинув взгляда, без заминки, мерным шагом  
Подойдя, взлетел на дверь, пересел на бюст Паллады  
И уселся с строгим взглядом, с видом важного лица,  
Точно там сидел всегда.

По не вполне понятным причинам переводчик заставляет Ворона добираться до цели двумя маршами: сперва тот взлетает на дверь и лишь потом пересаживается на бюст. Возможно, тем самым подчеркиваются размеры Ворона (*огромный*, в другом месте он будет охарактеризован как *грузный* – III, 49), однако с “грузностью” и “важностью” не очень сочетаются такие его манеры, как “жеманно, плавно” (влез).

Тонкий намек на рыцарский мир в следующей строфе не был разгадан переводчиком, поэтому замена “хохолка” на “хвост” неэквивалентна. “Хоть твой хвост помят и тонок, – я сказал, – но ты не робок” (III, 45) – этот почти карикатурный штрих входит в явное противоречие с “важностью” птицы, посягая на принцип правдоподобия, которым так дорожил По.

XI строфа примечательна тем, что переводчик вслед за Брюсовым обыгрывает различные значения слова *burden* (*тяжесть, бремя* и в то же время *припев*).

Переводчик охотно прибегает к амплификации – отметим две серии прилагательных эпитетов (VIII, 47, XII, 69). Если же собрать все характеристики Ворона, то он описывается в переводе как *огромный, черный, страшный, старый, мрачный, грузный, странный, <Ворон> позабытых* (вариант: *старых добрых*) *лет, мрачный, неуклюжий, сухопарый, угрюмый, веющий, зла вестник, безнадежный, бесстрашный*.

В XII строфе герой “The Raven” “погрузился в сплетение / Одной фантазии с другой” (XII, 69–70), пытаясь разгадать значение, которое птица вкладывала в произносимое слово; герой русского перевода сумел обойтись без этих фантазий: он просто “на бархате подушек, растянувшись, размышлял” (XII, 69).

XIV строфа перевода в художественном отношении одна из наиболее удачных:

Воздух вокруг меня сгустился, фимиам вдруг заструился,  
 Поступь ангелов небесных зазвучала на полу.  
 “Тварь, – я вскрикнул, – кем ты послан, с ангелами ль ты подослан,  
 Отдыха дай мне, забвенья о Леноре, что ушла,  
 Дай упиться мне забвеньем, чтоб забыться навсегда”.  
 Ворон каркнул: “Никогда”.

Вместо *непентеса* фигурирует (так и у Голохвастова) метонимический перифраз *забвенья*. Главное искажение идеи строфы – герой русского перевода требует (в довольно грубой форме) абстрактного *забвенья* у Ворона, подзревая его в том, что он “подослан” с ангелами – немыслимое по своей нелепости предположение. На самом деле идея *забвения* подсказана герою видением ангелов, о чем он прямо говорит, обращаясь к себе “несчастному”.

Из XV строфы совершенно выпал *бальзам в Галааде*, зато продублирован мотив *забвенья* – ключевой для предыдущей строфы: “Можно ли найти забвенья в чаше полной – навсегда?” (XV, 89).

XVI строфа переводчика динамичнее соседних строф. Здесь вместо Эдема употреблен традиционный образ *небес*:

“Вещий, – я вскричал, – зла вестник, птица ль ты или дух зла,  
 Заклинаю небесами, Богом, что над всеми нами,  
 Ты души, объятый горем, не терзай, ты о Леноре  
 Мне скажи, смогу ль я встретить деву, что как дух чиста,  
 В небесах, куда бесспорно будет чистая взята?”  
 Ворон каркнул: “Никогда”.

“Ты души, объятый горем, не терзай” (XVI, 93) – фраза, куда более уместная в следующей строфе.

Единоначатие XV–XVI строф в данном переводе, как и во многих других, “подпорчено” вариацией: “я вскричал” – “крикнул я”.

Последняя строфа перевода достаточно близка оригиналу:

С тех пор Ворон безнадежно все сидит, сидит недвижно  
 На Паллады бюсте бледном, что над дверью на стене.  
 Зло его сверкают очи, как у демона средь ночи,  
 Тень его под светом лампы пол собой весь заняла.  
 И душа моя под гнетом тени, что на пол легла,  
 Не воспрянет – никогда.

Для усиления эффекта переводчик гиперболизирует размеры тени, нарушая принцип правдоподобия: “Тень его под светом лампы пол собой весь заняла” (XVIII, 106).

**Ключевая метафора** – *Клювом сердца не терзай мне* – сформулирована менее радикально, чем у По.

**Вывод.** Перевод – явная неудача. Несоблюдение метра и размера подлинника, схемы рифмовки строф, тавтологической рифмы не сопровождалось внедрением какой-либо продуманной альтернативной системы. Сверхдлинные “провисающие” строки, перебивка ритма, строфы с одними мужскими рифмами – все это оставляет впечатление незавершенного неудачного эксперимента.

Отказ от использования ключевых концептов (*‘непентес’*, *‘бальзам’*, *‘Эдем’*), дублирование мотива забвения свидетельствуют о неглубоком проникновении переводчика в мир символики стихотворения.

Язык перевода – маловыразительный, местами текст становится неудобочитаемым, утрачивая лирические черты: «Что сей мрачный, неуклюжий, сухопарый и угрюмый Ворон, что прожил века, / Говорит – под “Никогда”» (XII, 71–72).

По совокупности признаков перевод Неустановленного переводчика – один из самых неудачных из всех опубликованных на русском языке на протяжении двух периодов.

### Голохвастов [1936] 1938

**Сведения об авторе перевода и переводе.** Георгий Владимирович Голохвастов (1882–1963) – поэт русского зарубежья (США), переводчик. Редактор русской нью-йоркской газеты “P.C.T.” (“рцы слово твердо”) Б.А. Завалишин в небольшом предисловии к изданной им книге Голохвастова “Четыре стихотворения” (Нью-Йорк, 1944), куда вошел и перевод “Ворона”, пишет (текст воспроизводится без сокращений): «Сила поэмы Эдгара Поэ “Ворон” кроется не только в глубине мысли и чувства, в изумительной форме и звучности, но и в удачном подражании карканью ворона слогом “ор” в слове “nevermore” – никогда. Это последнее обстоятельство значительно усложняет задачу переложения стихов на русский язык, при условии сохранения доминирующей рифмы. Единственный существующий перевод, в котором сохранена в части строф рифма “ор”, принадлежит Алталене (псевд.) (неполные сведения. – В. Ч.). Но он разрешил задачу сохранением в русском тексте английского слова “nevermore”, что, при многих достоинствах перевода, все же является натяжкой. Перевод Г.В. Голохвастова, по мнению знатоков Эдгара Поэ и русской литературы (каких, не уточняется. – В. Ч.), представляет большое достижение в передаче и сохранении свойств подлинника. Перевод “Ворона” впервые был напечатан в газете P.C.T. в марте 1938 года»<sup>128</sup>. К переводу прилагается текст посвящения: “Посвящаю Борису Аркадьевичу Завалишину. Декабрь 1936 г. Нью-Йорк”. По замечанию Е.В. Витковского

<sup>128</sup> [Завалишин Б.А.] [Предисловие] // Голохвастов Г.В. Четыре стихотворения. Нью-Йорк, 1944. С. 8.

(перепечатавшего текст перевода в “Строфах века-2”), перевод был “безвестен даже в эмиграции”<sup>129</sup>.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строфы соответствует оригиналу. Сквозная рифма одна – на *-ор* (предшественники – Жаботинский, Звенигородский, Вас. Федоров).

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются (см. удачный пример тройной ВР: “Ждал, дивясь я, в мрак впиваясь, сомневаясь, ужасаясь...” – V, 25). Разнообразие употребленных переводчиком типов рифм, изысканность созвучий свидетельствуют о его высокой версификационной культуре.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах в подавляющем числе строф (14) не соблюдается.

Желая сохранить рифму на *-ор*, а также однословный русский рефрен, адекватный по значению английскому, переводчик прибегает к компромиссу: рефрен “Никогда” переносится в самое начало последнего стиха девяти строф (VIII, X–XII, XIV–XVIII; из них четыре раза употреблено: «“Никогда!” – мне приговор»); еще в одной строфе переводчику не удалось удержать слово “Никогда” на исходной позиции (оно попало во второе полустушие предпоследнего стиха IX строфы: «И вступала ль птица с кличкой “Никогда” до этих пор / С человеком в разговор?»). Конечно, избранная позиция для рефрена – не самая сильная; к тому же русское “Никогда” на роль звукового эквивалента английского “Nevermore” явно не подходит. Но такова в данном случае цена компромисса: сохранен звуковой каркас стихотворения, но утрачены сила и звучание основного рефрена. Переводчик отказался также от употребления единого рефрена в первой части стихотворения (лишь слово *двор* время от времени всплывает в конце строфы – I, 6; IV, 24; V, 30).

В 13–14-м стихах – парад шипящих: “И печальный, смутный шорох, шорох шелка в пышных шторах / Мне внушал зловещий ужас...”

**Трактовка сюжета. Символы.** Во II строфе (II, 9–10) – явно преждевременно – развернут мотив забвения. (Напомним, что герой По ищет в книгах способа избавиться от скорби по Линор; жажда забвения придет позже – после появления Ворона и видения Серафимов).

Любопытна характеристика Леноры как “светлого, чудного друга” (II, 11) – здесь переводчик использует старомодные, опирающиеся на эффемизмы, речевые штампы романтической эпохи.

Начиная с IV строфы повествование движется в соответствии с замыслом По.

<sup>129</sup> Витковский Е.В. Георгий Голохвастов // Строфы века-2: Антология мировой поэзии в русских переводах XX века / Сост. Е.В. Витковский. М., 1998. С. 103.

“Малая кульминация” – не лучшая строфа перевода:

Распахнул окно теперь – и вошел, топорща перья,  
 Призрак старого поверья – крупный, черный Ворон гор.  
 Без поклона, шел он твердо, с видом леди или лорда,  
 Он, взлетев над дверью, гордо сел, нахохлив свой вихор, –  
 Сел на белый бюст Паллады, сел на бюст и острый взор  
 Устремил в меня в упор.

Характеристика Ворона – “призрак старого поверья” (VII, 38) – плохо вписывается в стилистику перевода Голохвастова, кажется, будто она одолжена у ранних переводчиков, скажем, у Кондратьева.

Дважды повторенное в тесном пространстве двух смежных стихов (VII, 39–40) местоимение *он* производит странное впечатление: во втором случае его с успехом вытеснил бы союз *и*. Однако неожиданное появление местоимения в самом начале 4-го стиха может рассматриваться (указано И.В. Чередниченко) как прием, который провоцирует логико-стилистическое выдвигание последнего события, связанного с перемещением Ворона в пространстве (гордо *сел*). В этом случае глагол *сел* становится атрибутом (постоянным свойством) местоимения *он* (являющегося анафором, кореферентным слову “Ворон”): отныне и до самого конца текста положение птицы в пространстве и ее поза (содержащая “геометрический” намек на ее финальное “омертвление”) останутся неизменными. Таким образом, происходит обогащение концепта ‘Ворон’ новой окказиональной семьей (“сидения”), которая – наряду с другой окказиональной семьей (“говoreния”) – должна рассматриваться как доминанта авторского идиоконцепта ‘Ворон’.

Возможно, установка на адекватную передачу пространственно-временных параметров сюжетного поля у переводчика имела, однако о том, что ему бывает порой тесно в границах этого поля, свидетельствует концовка VII строфы.

...сел на бюст и острый взор / Устремил в меня в упор.

(Голохвастов)

Уселся, и сел, и больше ничего.

(подстрочный перевод)

Здесь переводчик, расширяя установленный автором объем сюжетного поля строфы, создает избыточное напряжение.

В дальнейшем повествование развивается динамично, степень адекватности перевода подлиннику достаточно высока. Отметим удачную попытку передать 5-й стих XII строфы, построенный на амплификации (XII, 71):

Этот древний, черный, мрачный, жуткий Ворон, призрак гор...

...this grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous bird of yore...

Ср. подстрочный перевод:

...эта мрачная, несуразная, ужасная, безобразная и зловещая птица незапамятных времен...

В XIV строфе фрагмент “respite – respite and nepenthe” переводится как “отдых, отдых и забвенье”. *Отдых* – это не совсем точный эквивалент английского слова *respite* (“отсрочка”, “передышка”), к тому же в контексте строфы слово выглядит прозаизмом (столь же негативный эффект создается в контексте строфы перевода Брюсова 1915 г.). “Непентеса” у Голохвастова нет – вместо него использован метонимический перифраз “забвенье” (в следующем стихе – “дар забвенья”). Здесь же фигурирует – явно преждевременно – “спасенье”, к которому следовало подойти не раньше XVI строфы.

Сопоставление фрагментов перевода II и XIV строф, в результате которого выявляются буквальные совпадения, неопровержимо свидетельствует в пользу сознательного отклонения Голохвастова от принципа постепенного наращивания символности:

1. ...тщетно жаждал я за чтеньем / Запастись из книг забвеньем и забыть  
Леноры взор...

(II, 9–10)

2. ...Шлет он с ангелом спасенье – / Отдых, отдых и забвенье, чтоб забыть  
Леноры взор!..

(XIV, 81–82)

Фактически уже во II строфе перевода “открытым текстом” ставится вопрос об установке героя на *забвение*. Получается так, что 11 последующих строф нужны переводчику лишь для того, чтобы вновь поставить проблему забвения (сверхзадача героя перевода – “забыть Леноры взор”, экономным такое расходование поэтического материала не назовешь).

В XV строфе образ галаадского *бальзама* сохранен, правда, в своеобразной интерпретации: “Обрету ль бальзам, суленый Галаадом с давних пор?” (XV, 89). Здесь же – невольная реминисценция из Жаботинского: “...в дом мой, ужасом объятый” (XV, 88). Было бы преувеличением сказать, что напряжение действия в XVI строфе достигает своего апогея, но оно, во всяком случае, держится на уровне XV:

“Вестник зла! – молил я, – если ты пророк, будь птица ль, бес ли,  
Ради неба, ради Бога, изреки свой приговор  
Для души, тоской спаленной: в райской сени отдаленной  
Я святой и просветленной девы встречу ль ясный взор, –  
Той, кого зовет Ленорой чистых ангелов собор?..”

“Никогда!” – был приговор.

По примеру многих русских переводчиков Голохвастов отказывается от абсолютного повтора стиха в двух смежных строфах (XV, XVI), уменьшая значение анафорического эффекта.

Последняя строфа перевода содержит ряд “лишних” эпитетов (*страшный Ворон, мертвый взор*), по-видимому, в целях “усиления” художественного эффекта:

И недвижим страшный Ворон все сидит, сидит с тех пор он,  
Там, где белый бюст Паллады вдаль вперяет мертвый взор...  
Он не спит... он грезит, точно демон, грезю полночной...  
В свете лампы одиночной тень от птицы мучит взор...  
И вовек из этой тени не уйти душе с тех пор:  
“Никогда!” – мне приговор.

**Ключевая метафора.** Переводчик усиливает выражение за счет добавления эпитета *жгучий*: “Вынь свой жгучий клюв из сердца!”

**Вывод.** Главным недостатком перевода является использование (однократное) приема “забегания вперед” (II строфа), который, правда, не стал методом работы переводчика. Употребление главного рефрена “никогда” в самом начале последнего стиха каждой строфы снижает эффект его воздействия на читателя, тем более что последним словом этих стихов перевода является рефрен *приговор* – серьезный конкурент первого рефрена, своего рода метарефрен, дающий оценку рефрену *никогда*.

По эмоциональности перевод Голохвастова может соперничать с переводом Жаботинского 1903 г. (хотя и уступает ему в напевности стиха); сюжет трактуется более адекватно, в тексте перевода немало эвфонических находок, высокая версификационная культура перевода сомнению не подлежит. Местами перевод удивляет затейливыми стилистическими ходами, возвышенностью слога и благородством звучания: “В мире целом был ли взыскан кто уделом / Лицезреть на бюсте белом, над дверями – птицу гор?” (IX, 51–52).

Использованием сложных прилагательных по типу “гомеровых эпитетов” (*вещеустый* – VIII, 46; *мертвоокий* – X, 55; *птицеликий* – XVII, 97) достигается эффект помпезности, с ироническим подтекстом, когда адресатом обращения героя становится Ворон (VIII, 46; XVII, 97).

Голохвастов отдает свою дань федоровской концепции русского кода-имени (*Ворон-вор*); Ворон в контексте строфы (XI, 65) представлен персонажем, выкравшим у своего владельца слово “Никогда”.

Несмотря на то что перевод Голохвастова не пользовался особой известностью даже в эмиграции, у него были и есть свои ценители. Так, в Словаре поэтов русского зарубежья, вышедшем под редакцией Вадима Крейда, перевод “Ворона” аттестуется как “лучший из существующих”<sup>130</sup>. Это, конеч-

<sup>130</sup> Словарь поэтов русского зарубежья / Под общ. ред. В. Крейда. СПб., 1999. С. 6.

но, преувеличение, но считать его одним из лучших переводов Серебряного века (наряду с переводами Бальмонта, Жаботинского, Брюсова) вполне допустимо.

### Сравнительный анализ переводов Серебряного века

**Объем строфы и текста перевода.** Бальмонт (1894, 1911), Жаботинский (1903, 1930), Брюсов (1905, 1915, 1924), Звенигородский (1922), Неустановленный переводчик (не позже 1934) и Голохвастов (1938) сохранили количество стихов строфы, приведя таким образом общий объем текста перевода в соответствие с объемом оригинала. Отсутствие двух стихов в одной строфе перевода Звенигородского – следствие дефекта машинописи, а не особенностей текста. Длина строфы перевода Вас. Федорова (1923) – 11 стихов, Мережковского (1890) – 12 стихов. Общий объем текста перевода таков: Вас. Федоров – 198, Мережковский – 216 стихов.

**Размер.** Бальмонт, Жаботинский, Брюсов, Звенигородский и Голохвастов перевели стихотворение размером подлинника. У Мережковского 4-ст. хорей чередуется с 2–3-ст. хореем; Вас. Федоров добавил к 4-ст. хорю 3-ст. и 5-ст. хорей, а также ямб (2-ст., 3-ст. и 4-ст.). Кроме 8-ст. хорей (в том числе в коротких строках) Неустановленный переводчик использовал 7-ст. размер – чередование хорейческих стоп с ямбическими; испробовав также сверхдлинную строку, состоящую из 12 хорейческих стоп.

Отрадно отметить, что поэты Серебряного века отменили табу на хорей (в частности, на 8-ст. хорей), наложенное переводчиком-первопроходцем Андреевским. По словам М.Л. Гаспарова, «в основе его (и других) опытов лежало убеждение, что хорей – размер несерьезный, и его нужно заменить романтическим размером “Мцыри” {...}. После этого лучше ценишь революцию в отношении к метрике, которую произвел Бальмонт, а за ним другие»<sup>131</sup>. Замечание Владимира Пяста, будто «переводчик “Ворона” (Бальмонт. – В.Ч.) не понял духа стиха, когда вводил многие гипостасы посредством слов-пеонов в свой перевод»<sup>132</sup>, представляется чрезмерно категоричным. Что же касается попытки Вас. Федорова сочетать, с одной стороны, разностопные стихи, с другой – ямб с хореем, то она окончилась полной неудачей.

**Звуковой строй. Рифмы и рефрены.** У Бальмонта, Жаботинского, Брюсова, Звенигородского и Голохвастова схема рифмовки каждой отдельно взятой строфы повторяет схему оригинала. Единую сквозную рифму удалось удержать Звенигородскому, Вас. Федорову, Голохвастову (рифма на *-ор*) и Неустановленному переводчику (рифма на *-да*). Большинство переводчиков использовало два нерифмующихся друг с другом рефрена, от употребления единого рефрена в первой части стихотворения отказались Брюсов (1905),

<sup>131</sup> Из письма М.Л. Гаспарова к В.И. Черднichenко от 3 дек. 1997 г.

<sup>132</sup> Пяст В.А. Указ. соч. С. 139.

Звенигородский, Вас. Федоров, Голохвастов. Как правило, у переводчиков по две сквозные рифмы и рифмы эти не оригинальны (отметим лишь рифму на *-ор*, впервые использованную Жаботинским). Встречаются даже четыре рифмы (Бальмонт). Принцип внутренней рифмовки задействован в переводах Бальмонта, Жаботинского, Брюсова, Звенигородского, Голохвастова.

Принцип тавтологической рифмовки полностью выдержан лишь в переводах Жаботинского (1903,1930) и Брюсова (1905), в остальных переводах он используется в подавляющем большинстве строф (по убыванию: Вас. Федоров; Брюсов,1915; Звенигородский; Брюсов, 1924; Мережковский); у Бальмонта и Голохвастова он встречается спорадически, у Неустановленного переводчика отсутствует.

Переводчиками "второй волны" были предложены следующие варианты передачи символа-рефрена "Nevermore":

1. "Никогда" (Мережковский; Бальмонт, 1894, 1911; Брюсов, 1905; Неустановленный переводчик; Голохвастов).
2. "Никогда уж с этих пор" (Звенигородский).
3. "Больше никогда" (Брюсов, 1915, 1924).
4. "Nevermore" (Жаботинский, 1903, 1930; Вас. Федоров).

Первый и третий варианты использовались еще переводчиками "первой волны". Любопытны мотивы выбора варианта Бальмонтом: «Крик Ворона "Nevermore" в точности означает "Больше никогда". Я передал его словом "Никогда", во-первых, чтобы не менять размера подлинника, во-вторых, потому, что в данном случае одно слово сильнее, чем два»<sup>133</sup>.

Брюсов аргументировал выбор забракованного Бальмонтом рефрена критерием точного смысла, хотя при этом признавал, что «конечно, вряд ли ворон может выкрикивать слоги "больше никогда"»<sup>134</sup>.

Рефрен, предложенный Звенигородским, – "Никогда уж с этих пор" – содержит рекордное в истории русских переводов количество слогов (7). В устах птицы этот набор слов неправдоподобен, если не карикатурен.

Четвертый вариант – новаторский: факт употребления английского слова снимает целый ряд технических вопросов, но порождает проблему бытования текста как единого неделимого целого в рамках русского языка. (Об оценке этого эксперимента см. в разделе "Форма стиха".) Автор (Жаботинский) попытался найти решение этой проблемы, не выходя за пределы текста перевода, перепоручив перевод слова... самому герою (см. стихи 48, 50)! Дискуссия о рефрене "Nevermore" возобновилась после публикации перевода М. Зенкевича (см. об этом в следующем разделе).

<sup>133</sup> Бальмонт К.Д. [Примечание к "Философии творчества" Э.А. По] // По Э.А. Собр. соч.: В 2 т. СПб., 1995. Т. 2. С. 682.

<sup>134</sup> Брюсов В.Я. [Критико-библиографический комментарий]. С. 112.

В двух случаях (Брюсов, 1905; Вас. Федоров) имел место отказ от рефренного принципа в первой части перевода, что не пошло последнему на пользу.

Все переводчики (за исключением Бальмонта) чутко отреагировали на 13-й аллитерационный стих: отметим три различных варианта Брюсова, а также строки Жаботинского и Голохвастова с обилием шипящих согласных.

**Трактовка сюжета. Символы.** В области трактовки сюжета наметилась тенденция отхода от романтического мифа, взлелеянного первым поколением переводчиков. Однако степень приближения к подлиннику по-прежнему невысокая.

Самый ответственный участок сюжетного поля (строфы XIV–XVI) сумел преодолеть один лишь Брюсов, да и то со второй попытки (1915). Отметим оригинальную (психологически затейливую) трактовку этого участка Вас. Федоровым, трактовку, не находящую соответствия в оригинале. Зафиксирован также факт прямолинейной, упрощенной и несколько сниженной трактовки сюжета (Звенигородский).

Метод “забегания вперед”, сопровождаемый оценкой персонажей и комментированием событий, оказался столь живучим, что ему отдали ту или иную дань Мережковский, Брюсов (в первой редакции 1905 г.), Вас. Федоров и Голохвастов. Так, изложенная Мережковским концепция Ворона как зловещей хтонической птицы, предвещающей несчастье, а также прокомментированный Вас. Федоровым процесс прогрессирующего отчаяния противоречили художественным задачам произведения. Меняя соотношение объемов сюжетного поля и внесюжетных элементов, переиначивая функции последних, переводчики видоизменяли первоструктуру стихотворения.

Переводы Серебряного века явно или неявно, в большей или меньшей степени были ориентированы на поэтику символизма; исключение здесь составляют переводы Вас. Федорова и – особенно – Звенигородского и Неустановленного переводчика, которые каким-то труднообъяснимым образом убереглись от воздействия поэтики Серебряного века, продолжая традиции ранних русских переводов. Яркая печать символистской образности лежит на переводах Бальмонта, первой редакции перевода Брюсова. В ряде переводов отдельные слова начинают играть роль ключевых концептов – это ‘пустыня’ Жаботинского, ‘черный’ Вас. Федорова (ср. с ‘*мраком*’ Уманца). Заслуживает также внимания концепция русского кода-имени (*Ворон-вор*), представленная в переводах Вас. Федорова и Голохвастова. Возможно, русское *Ворон-вор* – единственно достойный (хотя и не адекватный) ответ на английский вызов *Raven-never*. Истоки такого сближения – сказания, предания и поверья различных народов индоевропейской семьи<sup>135</sup>.

<sup>135</sup> См., например: Бидерманн Г. Ворон // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С. 49; Сумцов Н.Ф. Ворон в народной словесности // Этнографическое обозрение. 1890. № 1. С. 69–70.

**Ключевая метафора.** Очень серьезно к вопросу адекватной передачи метафорического выражения подошел Брюсов – все три его варианта отличаются точностью, причем последний – самый нестандартный: *Прочь – из сердца клюв*. Бальмонт, Вас. Федоров и Голохвастов несколько усилили известное выражение, добавив к “клюву” эпитет *жесткий* (Бальмонт), *жестокий* (Вас. Федоров), *жгучий* (Голохвастов), Неустановленный переводчик, наоборот, несколько ослабил его. Остальные переводчики выказали метафоре большее или меньшее пренебрежение, из перевода Звенигородского она выпала вовсе.

**Вывод.** Из 12 рассмотренных переводов Серебряного века три (Мережковский, Вас. Федоров, Неустановленный переводчик) могут быть аттестованы как “неудачные”. Перевод Мережковского характеризуют просчеты в области метрики, неуместное философствование. Неустановленный переводчик отказался от соблюдения метра и размера подлинника, схемы рифмовки строф, тавтологической рифмы; не использовал ключевые концепты трех строф. Несколько особняком стоит перевод Вас. Федорова, который с точки зрения версификационной культуры может быть аттестован как не вполне профессиональный, хотя и принадлежит перу самобытного поэта. По совокупности признаков этот перевод, наряду с переводом Неустановленного переводчика, – один из самых неудачных из всех опубликованных на русском языке на протяжении двух периодов. При этом следует отметить, что он не подражателен, не ориентирован на поэтику Серебряного века.

Первым переводчиком, который с успехом перенес на русскую почву размер подлинника с сохранением схемы рифмовки строфы и общего принципа внутренней рифмовки, оказался один из виднейших представителей русского символизма Константин Бальмонт. Время подтвердило правильность избранной им стратегии перевода: курс на сближение формальных особенностей двух текстов себя полностью оправдал. Дату первой публикации перевода в журнале “Артист” – 1894 год – следует считать поворотной в истории русских переводов “Ворона”. Однако в области трактовки сюжета и ключевых символов Бальмонту (с учетом варианта 1911 г.) не удалось продвинуться дальше своих предшественников.

Жаботинский дал образец легкого изящного перевода (1903), обладающего несомненными мелодическими достоинствами. Недостатками его перевода является свобода в обращении с сюжетом, избыточность и в то же время незатейливость художественных средств, переводческий популизм. Вариант 1930 г. уступает тексту 1903 г. в художественности.

Из двух редакций перевода Брюсова (1905, 1915) вторая значительно лучше. Вопреки установившемуся мнению, тексты 1915 г. и 1924 г. (вариант второй редакции) не могут служить образцами высокой точности, хотя и превосходят в этом отношении все предшествующие переводы “Ворона”. Глав-

ными недостатками брюсовских переводов являются громоздкий синтаксис и плохо скоррелированные словосочетания.

Тексты переводов “Ворона” не подтверждают выведенной М.Л. Гаспаровым закономерности: “...в 1880–1890-х годах все (кроме, разве что, старого Фета) переводили с брюсовской свободой, а к 1920-м годам все (кроме, разве что, неисправимого Бальмонта) переводили с брюсовской буквальностью”<sup>136</sup>. Так, не только ни один из переводчиков начала века не переводил “Ворона” с “брюсовской буквальностью”, но и сам Брюсов при переводе этого произведения отступил от декларируемых им принципов буквализма.

На фоне переводов Серебряного века странно смотрится ретротекст Звенигородского, который вполне укладывается в поэтику переводов предыдущего периода, не отличаясь при этом особыми художественными достоинствами.

Созданный в эмиграции во второй половине 1930-х годов перевод Голохвастова – яркая переводческая работа, могущая соперничать по эмоциональности с переводом Жаботинского. Она характеризуется высокой версификационной культурой, в ней есть интересные эвфонические находки. Главный недостаток перевода – сознательное отклонение Голохвастова от принципа постепенного наращивания символности.

Обобщая сказанное, выделим главное: переводчики Серебряного века – Бальмонт, Жаботинский, Брюсов и Голохвастов – добились значительных результатов в попытке передать существенные особенности подлинника. Но никому из них не удалось создать текст, конгениальный оригиналу.

#### Общая характеристика периода

Период рубежа веков – особый период в истории русской литературы и культуры. Получив название “Серебряного”, он воплотил в себе черты как глубокого кризиса, так и высокого возрождения. Если “середина и вторая половина XIX века – (...) период распространения культуры вширь, (...) формы культуры упрощаются, популяризируются, приноравливаются к уровню потребителя”, то в начале XX в. “новый общественный строй уже насыщен элементарной культурой, начинается насыщение более глубинное, за периодом набирания сил период внешнего их проявления – русский модернизм”<sup>137</sup>. Ярко охарактеризовал Серебряный век Н. Бердяев. “В эти годы России было послано много даров, – писал он. – Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвет поэзии и обострение эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, инте-

<sup>136</sup> Гаспаров М.Л. Брюсов и подстрочник. С. 180.

<sup>137</sup> Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм. С. 58.

реса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преобразование жизни"<sup>138</sup>. Небывалого размаха достигают в этот период книжно-журнальная деятельность, издательское дело, журналистика: «Повсюду требуются в больших количествах издания классиков, научно-популярные книги, энциклопедии. На смену "толстым" журналам приходят альманахи (...). Множится число элитарных издательств. С ними сотрудничают графики, живописцы, поэты, историки, прозаики»<sup>139</sup>.

«С сегодняшней точки зрения Серебряный век кажется Золотым веком русской литературы, – замечает Жорж Нива. – Благодаря отмене в 1905–1906 годах предварительной цензуры писатель обрел гораздо большую свободу; он стал постоянным героем прессы и любимцем публики (...). Доходы его сделались разнообразнее; нередко он входит в число акционеров издательских товариществ. Русские писатели еще при жизни попадают в словари и энциклопедии. (...) Слава русских литераторов растет на глазах. Они получают в свое распоряжение прессу, переживающую период расцвета, такую разнообразную и многоголосую, какой она никогда не была прежде и никогда уже не будет впредь. (Указывается, что по подсчетам В.Р. Лейкиной-Свирской только за 1906–1910 гг. "толстые журналы" опубликовали 2272 статьи 687 авторов. – В.Ч.) После революции литераторов ждал голод, а затем изгнание или сотрудничество с новой властью. Но за полтора десятилетия, отделяющие начало века от 1917 года, русский писатель сделался "звездой", он занял важное место в системе массовых средств информации, способствовал созданию богатой и многоликой культуры. Его удел в этот период – слава и искания, а главное, свобода»<sup>140</sup>. Однако свобода, как известно, – это палка о двух концах. «Серебряный век как культурная эпоха, провозгласив индивидуальную свободу творчества – художественного и интеллектуального, религиозного и социально-политического, – замечает И.В. Кондаков, – вступил в фундаментальное противоречие с собственной сверхзадачей – создать интегральный "большой стиль" эпохи»<sup>141</sup>.

Одна из главных проблем русской литературы Серебряного века – проблема "наследства" (Витторио Страда), т.е. отношения к отечественной классике и западным культурным веяниям. Эту проблему по-своему решали представители многочисленных, зарождавшихся буквально на глазах, литературных

<sup>138</sup> Бердяев Н.А. Русский культурный Ренессанс // Книжное обозрение. 1988. № 52. С. 3.

<sup>139</sup> История русской литературы. XX век: Серебряный век / Под ред. Ж. Нива и др. М., 1995. С. 613.

<sup>140</sup> Там же. С. 614.

<sup>141</sup> Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры. М., 1997. С. 520–521.

школ и направлений, среди которых бесспорным лидером был русский символизм, ставший явлением европейского масштаба. Как было верно замечено, “символизм остается главной художественной (не только поэтической) школой в русской культуре XX века; все остальные школы, по сути дела, либо продолжали, либо опровергали его”<sup>142</sup>. Русский символизм, самым фактом своего рождения обязанный французскому символизму (но ставший со временем явлением более широкого масштаба), унаследовал и тягу французских поэтов к “безумному Эдгару”. Эдгар По становится не только знаковой, но и культовой фигурой в культуре русского символизма, получив титул “величайшего из поэтов-символистов”. “О символизме уже нельзя говорить без Эдгара По и Бодлера, – заявлял в 1909 г. Е. Аничков, – ибо понять их – значит понять самый сокровенный трепет всех приобретений и разочарований конца XIX века”<sup>143</sup>. Соперничество двух влиятельных русских поэтов-символистов – Бальмонта и Брюсова – подогревается не в последнюю очередь и стремлением создать более совершенные образцы переводов произведений По.

Симптоматично, что трое из семи переводчиков “Ворона”, представивших свои поэтические труды на обозрение публики в исследуемый период, – виднейшие представители символизма (Мережковский, Бальмонт, Брюсов). До тех пор пока в литературе “принимающей” не появится “встречного течения” (термин Александра Веселовского) к литературе “отдающей”, факт перевода не будет иметь культурного значения. Именно русский (как ранее – французский) символизм и оказался той благоприятной средой, в которой органично созрело это “встречное течение”, обращенное к жизни и творчеству американского писателя. “Встречное течение” складывается из многих составляющих, но на гребне этого процесса должен находиться литератор, в максимальной мере воплощающий тенденцию. Такой фигурой в русском символизме стал Константин Бальмонт. Его неутомимая пропагандистская и переводческая деятельность, подготовка и издание 5-томного собрания сочинений По (за период с 1901 по 1913 г. собрание трижды переиздавалось) сыграли выдающуюся роль в деле приобщения как рядового, так и квалифицированного читателя к феномену По. Александр Блок специально отмечал, что “Эдгар По требует переводчика, близкого его душе, непременно поэта, очень чуткого к музыке слов и к стилю. Перевод Бальмонта удовлетворяет всем этим требованиям, кажется, впервые”<sup>144</sup>.

Выдающимся памятником эпохи можно считать “Полное собрание поэм и стихотворений” Эдгара По, представленное в 1924 г. на суд читателей и кри-

<sup>142</sup> История русской литературы... С. 73.

<sup>143</sup> Аничков Е. Бодлер и Эдгар По // Современный мир. 1909. № 2. С. 79.

<sup>144</sup> Блок А.А. [Рецензия на кн.: Эдгар По. Собр. соч. М., 1906. Т. 2] // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 618.

тиков Валерием Брюсовым. Несмотря на то что уровень выполненных Брюсовым переводов оказался неожиданно невысоким (этот труд М.Л. Гаспаров назвал “неплодотворной неудачей”), книга – подлинно научное издание, один из последних всплесков литературы Серебряного века, последнее творческое усилие поэта уходящей эпохи. Брюсов относился к труду своей жизни двояко – с одной стороны, его преследовало чувство отчаяния при виде многих его несовершенств, с другой – он придавал большую культурно-историческую значимость самому факту издания полного По. Так, в предисловии к книге, написанном в 1923 г., он отмечал: “...подлинное влияние на литературу оказывают иностранные писатели только в переводах: иноязычные оригиналы читаются слишком ограниченным числом лиц, так как лишь немногие настолько владеют иностранным языком (...), чтобы читать на нем для своего удовольствия, тем более такого трудного стилиста, как Эдгар По, да и самые книги на чужих языках гораздо менее доступны, особенно в провинции, нежели русские. Поэтому можно утверждать, что до сих пор значение Эдгара По-поэта для нашей литературы было ничтожно, как в смысле непосредственного влияния его высокого мастерства в технике словесного искусства, так и для выработки правильного понимания задач поэзии, что требует знакомства со всеми высшими достижениями в этой области. Этот пробел в нашей переводной литературе необходимо было заполнить, и я нашел возможным взять на себя этот труд, так как творчество Эдгара По изучал с большим вниманием, с своей ранней юности, т.е. уже в течение 25–30 лет”<sup>145</sup>. Известно, что подвергаясь влиянию чуждой им национальной среды, переводные тексты сами начинают оказывать влияние на эту среду. Говорить о ничтожном влиянии По-поэта для оправдания целей издания книги было едва ли разумно: метрика, принципы рифмовки, образный строй, символы и концепты одного только “Ворона” усваивались многими мастерами слова Серебряного века. Так, например, Бальмонт “популяризировал” (выражение М.Л. Гаспарова) размер “Ворона”, используя его не только для написания собственных произведений, но и переводя им эпическую поэму Руставели “Вепхисткаосани”; растиражировал внутренние рифмы и др.<sup>146</sup> Нельзя сбрасывать со счетов и влияние самого имиджа “безумного Эдгара” на сознание творческой среды. В связи с этим не покажется преувеличением мысль Дж.Д. Гроссмана о “формирующем влиянии личности По на целое поколение”<sup>147</sup>.

Начало столетия характеризовалось общим подъемом интереса к По и на родине поэта, что можно объяснить фактором “психологического фона”

<sup>145</sup> Брюсов В.Я. Предисловие переводчика // По Э. Полн. собр. поэм и стихотворений. М.; Л., 1924. С. 7–8.

<sup>146</sup> О влиянии стихотворной техники По на Бальмонта см.: Орлов В.Н. Бальмонт: Жизнь и поэзия. С. 60; Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. С. 211; Пяст В.А. Указ. соч. С. 138–139; Жирмунский В.М. Указ. соч. С. 274.

<sup>147</sup> Гроссман Дж.Д. Указ. соч. С. 125.

эпохи. По свидетельству “Нового времени” за 1903 г., «культ Эдгара По растет в Америке с каждым днем. Самые незначительные его письма продаются теперь за невероятные цены. По словам “Revue”, за них платят в пять раз дороже, чем за письма Байрона, и вдвое больше, чем за письма Шелли. Готовится к выходу новое полнейшее издание его сочинений в семнадцати томах. Эта посмертная слава представляет разительную противоположность с бедствиями и нищетой его жизни»<sup>148</sup>.

Серебряный век оказался самым продуктивным периодом в истории русских переводов “Ворона” – в первую очередь благодаря символизму, который, ощущая генетическое родство с романтизмом, открыл “Ворона” русскому читателю, показал его подлинное величие. Однако символизм подошел к Эдгару По и его творению слишком близко – настолько близко, что исчезла перспектива и По стал восприниматься собратом по литературному цеху, а Ворон пополнил каталог символистских образов как один из ключевых символов новейшей литературы. Но Эдгар По не был и не мог быть символистом, поэтому переводов, конгениальных оригиналу, символизм не дал. Требовалось отойти чуть подальше и проявить большую бесстрастность и отстраненность, чтобы оценить по достоинству “Ворона”, этот “алмаз чистейшей воды”, который сверкал обособленно уже на романтическом фоне своей эпохи. Впрочем, проблема выбора дистанции – это не только проблема художественного выбора эпохи, но и частная проблема переводчика.

Русский Серебряный век “пал жертвой собственного духовного богатства, многообразия, нравственно-эстетического плюрализма” (И.В. Кондаков). Серебряный век умирал и вместе с ним умирали его идеалы; со сцены сходили его герои и его актеры, доживая свой век в новых социально-экономических условиях, враждебных свободному творчеству. Эпизодические попытки вписать По в новую парадигму<sup>149</sup> успеха не имели. Ворон “безумного Эдгара” надолго умолк в России, которая стала частью СССР. “Черные вороны” стали здесь концептом с иным содержанием – и отзывались они чувством страха и отчаяния уже без эстетической подкладки. Впрочем, это уже другой сюжет и другая история.

---

<sup>148</sup> В.Г. [Гельстрем В.А.] Литературная хроника. Культ Эдгара По // Новое время. 1903. 8 [21 янв.].

<sup>149</sup> Так, например, в 1924 г. Брюсов предпринял неуклюжую попытку разрушить “известное предубеждение, сложившееся против идеологии По в тех кругах, которые отстаивают материалистическое миропонимание” (см.: Брюсов В.Я. Предисловие переводчика. С. 8).

#### 4. ПЕРЕВОДЫ ПОСЛЕВОЕННОГО ПЕРИОДА (1946–1976)

##### Анализ текстов

##### Оленич-Гнененко 1946

**Сведения об авторе перевода.** Александр Павлович Оленич-Гнененко (1893–1963) – поэт, прозаик, переводчик.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки каждой отдельно взятой строфы соответствует оригиналу, хотя единая сквозная рифма отсутствует. Сквозные рифмы традиционные – на *-его/-го* (7 строф) и *-да (-та)* (11 строф).

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу. Внутренние рифмы присутствуют, хотя схема их расположения не всегда соответствует схеме оригинала. (Так, в 21-м стихе переводчик употребил тройную избыточную рифму *устал я – задремал я – опоздал я*, подхваченную в 22-м – *сказал я*.)

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах в целом выдерживается (исключение – X строфа).

Шесть строф оканчиваются рефреном “(и) больше ничего”, одна строфа – словом “никого”, одиннадцать строф – рефреном “Никогда!” (в том числе шесть раз употреблено «Каркнул Ворон: “Никогда!”»; в XI и XIII строфах удвоение – “Никогда, о, никогда!”).

Перевод 13–14-го стихов оригинала переводчик построил на чередовании шипящих и свистящих: “Шелестящий и печальный шорох шелка погребальный... / Стынет страх в багряных шторах...” Явным диссонансом в этом ряду выглядит слово *погребальный* и не только по звучанию – конкретной увязки с темой похорон в оригинале нет.

**Трактовка сюжета. Символы.** Оленич-Гнененко трактует сюжет очень своеобразно, в решающие моменты далеко (вполне осознанно) отходя от подлинника, хотя поначалу этого не скажешь. Более того – можно отметить удачу переводчика при передаче образного ряда 8-го стиха: “И бросали на пол угли призрак тленья своего”. Здесь *призрак* – “призрак” и “тень” одновременно: трудно придумать более лаконичный способ перевести английское “the ghost”.

Во II строфе переводчик смещает логические акценты. Если герой стихотворения По говорит о потере сдержанно, сообщая о тщете своих усилий избавиться от скорби по Линор, то герой перевода Оленича-Гнененко фоку-

сирует свое внимание – явно преждевременно – на теме памяти: “Как забыть удар ужасный?” (II, 10). (Ответ на этот поставленный “в лоб” вопрос будет получен лишь в XIV строфе.) Далее следует расшифровка вопроса в стиле научного трактата, причем выделение слова “смысл” придает переводу иную концептуальную направленность: “И Ленора – смысл его” (II, 10). Симптоматично, что этот набор слов будет повторен переводчиком в V строфе (V, 28), а при перепечатке текста перевода в 1969 г. слово *смысл* будет выделено курсивом. Вообще настойчивое повторение слова “смысл” (еще дважды в VI строфе: “В этом ключ и смысл всего” – VI, 34–35) свидетельствует, помимо всего прочего, о скудости используемых лексических средств.

Малая кульминация на первый взгляд ничем особым не примечательна:

Но едва открыл я ставень, появился величавый  
 Ворон дней давно минувших: лорд иль леди – вид его.  
 Поклониться не хотел он, надо мною пролетел он,  
 Сел на бюст Паллады белый, став мрачнее оттого,  
 Важно сел на бюст Паллады, став мрачнее оттого:  
 Сел – и больше ничего!

“Эффект контраста между мрамором и оперением” птицы, на который указывает По в своей “Философии сочинения”, должен стать, по замыслу американского поэта, результатом работы воображения, под пером же русского переводчика тайное становится явным (“Сел на бюст Паллады *белый*, став *мрачнее* оттого” – VII, 40).

В VIII строфе герой рассматриваемого произведения допускает явную бестактность, прося Ворона “спуститься ниже” (VIII, 46) – вопросам организации художественного пространства По придавал огромное значение, и его герою такая мысль просто не могла бы прийти в голову.

Нельзя сказать, что метод “забегания вперед” взят переводчиком в качестве принципа перевода, однако отдельных намеков он все же не избежал: так, уведомление о том, что “в блеске глаз ее [птицы] упорных скрыта тайная беда”, готовит читателя к дурной развязке.

Вместо двух упоминаний о Боге дважды упомянуто “небо” (XIV, 81; XVI, 92). Странно, что при подобной форме атеизма, налагающей табу на целый ряд “чуждых” носителю такого сознания слов, употребленным оказалось слово “серафимы” (XIV, 80) – скорее из-за невозможности заменить его в стихе, чем по недосмотру.

XIV–XVI строфы – “лакмусовая бумажка” для переводчиков. Случай Оленича-Гнененко – яркий пример того, как идеологемы советского времени непосредственно влияли на язык перевода. Так, на слова “непентес” (XIV), “бальзам [в Галааде]” (XV), “Эдем” (XVI), символизирующие три ступени освобождения души героя от бремени (см. раздел “Сюжет. Время и простран-

ство”), переводчик наложил табу. Что же предложено им взамен? В XIV строфе это “забвенья сладость”, в XV – перифраз “есть ранам свежим исцеленье навсегда?”. XVI, кульминационная, строфа в переводе Оленича-Гнененко особая. Здесь предпринята беспрецедентная в истории русских переводов попытка обойтись без образа небесной любви (XVI, 93–95):

“Я прошу – ответь: могила мне вернет ли образ милый,  
Чтоб любовь соединила с ней в объятьях, как тогда, –  
С ней, которая Ленорой на земле звалась тогда?”

“Могила” может вернуть “образ милый”, “чтоб любовь соединила с ней в объятьях, как тогда” (выделено мной. – В.Ч.), только в одном случае: если Ленора не умерла, что противоречит исходной посылке. Если же герой имеет в виду виртуальные объятия, то для их осуществления нет нужды обращаться к Ворону – достаточно просто активизировать воображение. Созданный переводчиком образ земной любви, таким образом, неубедителен и недостоверен даже с точки зрения декларируемых атеистических позиций.

Оленич-Гнененко – один из переводчиков, сохранивших единоначатие XV–XVI строф.

“Вялость” кульминационной строфы компенсируется у переводчика динамизмом следующей за ней XVII, состоящей из восьми (!) восклицательных предложений.

Последняя строфа отражает подлинник более или менее адекватно, если не считать эпитета (*злая* тень), избыточного в образной системе стихотворения (ср. также 1-й стих I строфы, где говорится о *злой* полночи):

Черный Ворон, странный видом, все сидит он, все сидит он,  
Не покинет бюст Паллады, словно слит с ним навсегда,  
И глаза его мерцают (так лишь демоны мечтают!).  
Лампа на пол тень роняет, тень его, что так густа.  
И душе моей из тени, тени злой, что так густа,  
Не подняться – никогда!

**Ключевая метафора.** Степень метафоричности выражения переводчик усиливает: “Вынь свой клюв из раны сердца!” (в подлиннике “раны” нет), причем такое усиление не вредит переводу: оно органично вписывается в русский текст.

**Вывод.** С одной стороны, почти все формальные требования в переводе Оленича-Гнененко соблюдены, степень владения словом – достаточно высокая; с другой – налицо явное искажение генеральной идеи произведения. Переводчик впал именно в ту “ересь”, об опасности которой предупреждал Николай Гумилев (см. раздел “Сюжет. Время и пространство”) – он передал “с большей тщательностью внешнефабульные движения птицы и с меньшей – тоску поэта по мертвой возлюбленной”.

Если рассматривать перевод Оленича-Гнененко в исторической ретроспективе, его следует признать наиболее удачным образцом типично “советского ответа” на “американский вызов”. Отказ Оленича-Гнененко от образа “небесной любви” был не случаен, он имел вполне реальные, конкретно-исторические основания. Чтобы адаптировать По к идеалам и вкусам советского читателя, необходимо было утвердить последнего в мысли, что философия этой поэзии “в существе своем антикапиталистическая и атеистическая”. Работа по формированию нового (по терминологии Оленича-Гнененко – “истинного”) имиджа Эдгара По проводилась Оленичем-Гнененко в двух направлениях – в докладах, выступлениях и в переводческой практике. Так, не случайный характер пересмотра концепции “идеальной любви” в “Вороне” подчеркивает позиция переводчика, который заявил, что “утешения за гробом” “нет и не может быть (?? – В. Ч.) в подлинном тексте Эдгара По”. В подтверждение сказанного переводчик ссылался на По, который якобы «подчеркивал, что “Ворон” – не символ, а аллегория человеческого страдания, которому нет утешения на небе. Он (Эдгар По. – В. Ч.) здесь и особенно в “Аннабель Ли” – атеист»<sup>150</sup>.

Конечно, с высот сегодняшнего дня неадекватность позиции Оленича-Гнененко – интерпретатора По – более чем очевидна. Однако в атмосфере послевоенного времени, в условиях жесткого идеологического пресса, она выглядела приемлемой, если не сказать, беспроектной.

Следует также отметить противоречие между установкой переводчика и результатом творческого труда – в тексте перевода Оленича-Гнененко мало света, в изобилии встречающиеся прилагательные *черный*, *мрачный* и *злой* сгущают и без того мрачную атмосферу стихотворения. Прилагательное ‘*черный*’ – один из ключевых концептов перевода Оленича-Гнененко (так и у Вас. Федорова) – слово встречается в тексте четыре раза (VIII, 44; XII, 67; XVII, 99; XVIII, 103; ср. также: VII, 40; VII, 41, где “мрачнее” включает в себя и оттенок черного цвета). Не исключено, что в процессе работы над переводом сказались тяготы военных лет (Оленич-Гнененко был участником Великой Отечественной войны), впрочем, это предположение выводит нас за пределы филологического анализа.

### **Зенкевич 1946**

**Сведения об авторе перевода.** Михаил Александрович Зенкевич (1886–1973) – поэт, переводчик.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

<sup>150</sup> Блудный сын Америки: К 160-летию со дня рождения Эдгара Аллана По // Дон. 1969. № 1. С. 164.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки каждой отдельно взятой строфы соответствует оригиналу, хотя единая сквозная рифма отсутствует. Сквозные рифмы на *-его/-го* (5 строф) и *-ор* (13 строф).

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах соблюдается в 15 строфах (отступления в строфах IV, XVII, XVIII). Пять строф оканчиваются рефреном “(и) больше ничего”, 11 строф – английским рефреном “Nevermore” (в том числе шесть раз употреблено: «Каркнул Ворон: “Nevermore!”»; окончания двух строф представляют собой синтагму, состоящую из русских и английских слов “Никогда, о, nevermore!” – XIII, 78; XVIII, 108). Две строфы вообще выпадают из рефренного ряда – концевые слова здесь “[с тех] пор” и “укор” (II, 12; V, 30).

В выборе английского рефрена Зенкевич идет по пути, проложенному Жаботинским и Вас. Федоровым. Эффект билингвизма особо ярко прослеживается у Зенкевича в смешанных русско-английских синтагмах. (Об оценке этого явления см. раздел “Форма стиха”.) Едва ли поэтому можно согласиться с Д. Радо, который полагает, что Зенкевич “ввел это английское слово в текст как загадку {...}, а разгадку читатель находит в последней строке стихотворения”<sup>151</sup>.

13-й русский стих насыщен богатыми аллитерационными эффектами: “Шелковый тревожный шорох в пурпурных портьерах, шторах...” – обилие шипящих и сквозной сонорный *p* (отметим также звук *x*) отсылают нас к переводу Жаботинского 1903 г. (“Шелест шелка, шум и шорох в мягких пурпуровых шторах...”).

**Трактовка сюжета. Символы.** На фоне тенденции более или менее вольного обращения с подлинником перевод Зенкевича выгодно выделяется стремлением передать букву и дух оригинала.

В 8-м стихе переводчику удалось добиться почти предельной детализации “И от *каждой* вспышки красной тень скользила на ковер” (ср.: “And *each* separate dying ember wrought its ghost upon the floor”. Выделено мной. – В. Ч.).

Переводчик внимателен при передаче цветовой гаммы: кроме *черного*, в русском тексте упомянуты *пурпурный* и *лиловый* цвета.

Малая кульминация по простоте и естественности может соперничать с переводом Жаботинского 1903 г.:

Только приоткрыл я ставни – вышел Ворон стародавний,  
Шумно оправляя траур оперенья своего;  
Без поклона, важно, гордо, выступил он чинно, твердо;  
С видом леди или лорда у порога моего  
Над дверьми на бюст Паллады у порога моего  
Сел – и больше ничего.

<sup>151</sup> Радо Д. [Беседа с Л. Васильевой] // Иностранная литература. 1984. № 5. С. 225.

В строфах XIV–XVI бережно сохранены все ключевые образы: *непентес*, *бальзам* (с указанием местности: “у Галаадских гор”), *Эдем*. Однако трактовка этих образов отлична от авторской. Так, в XIV строфе герой Зенкевича приписывает “непентесу” слишком широкий спектр функций, сопрягая мотив забвения с мотивом исцеления: “...О несчастный, это Бог от муки страстной / Шлет непентес, исцеленье от любви твоей к Линор! / Пей непентес, пей забвенье и забудь свою Линор!” (XIV, 81–83). “Бальзам”, таким образом, становится своеобразной разновидностью универсального “непентеса”: “Мне скажи, дано ль мне свыше там, у Галаадских гор, / Обрести бальзам от муки, там, у Галаадских гор?” (XV, 88–89). Согласно замыслу По, напряжение на участке XIV–XVI строф должно возрасти. Сопряжением двух мотивов в XIV строфе и “сбросом” одного из них в XV Зенкевич мог добиться лишь обратного эффекта. Если что и удерживает XV строфу на уровне XIV, так это мощная образность первых стихов, в частности фрагмент: “...буря ль из подземных нор / Занесла тебя под крышу, где я *древний Ужас слышу*” (выделено мной. – В.Ч.). “Древний ужас” не противоречит духу оригинала, насыщая текст дополнительными коннотациями.

На этом ответственнейшем участке есть у переводчика и свои потери. Так, из видения Серафимов (XIV, 79–80) исчезает *кадило*, а также такая важная деталь, как *звон шагов*, который должен был, по замыслу По, вызвать у читателя ощущение “чего-то сверхъестественного” (см. комментарий к соответствующему стиху подстрочного перевода).

XVI, кульминационная, строфа обнаруживает высокую степень близости к подлиннику:

Я воскликнул: “Ворон вещей! Птица ты иль дух зловещий,  
Если только Бог над нами свод небесный распростер,  
Мне скажи: душа, что бремя скорби здесь несет со всеми,  
Там обнимет ли в Эдеме лучезарную Линор –  
Ту святую, что в Эдеме ангелы зовут Линор?”  
Каркнул Ворон: “Nevermore!”

Зенкевич – один из переводчиков, сохранивших единоначатие XV–XVI строф.

Последняя строфа, хотя и не нарушает принципа достоверности, содержит ряд отступлений от оригинала:

И сидит, сидит над дверью Ворон, оправляя перья,  
С бюста бледного Паллады не слетает с этих пор;  
Он глядит в недвижимом взлете, словно демон тьмы в дремоте,  
И под люстрой, в позолоте, на полу, он тень простер,  
И душой из этой тени не взлечу я с этих пор.  
Никогда, о, nevermore!

В последней строфе Эдгара По движения нет: колеблется лишь тень

Ворона, освещаемая светом лампы. Зенкевич же “оживляет” самого Ворона, покушаясь на неподвижность его позы (“сидит <...>, оправляя перья”); о неслучайности этой сценки в сюжетном ряду перевода свидетельствует фрагмент VII строфы – там прилет Ворона сопровождался аналогичными действиями – VII, 38). Усиление отрицания в последнем стихе перевода (ср. также XIII, 78), по-видимому, преследует ту же цель: придать “флегматичному” русскому тексту больший динамизм и выразительность.

**Ключевая метафора** передана точно: “...клюв твой вынь из сердца!”.

**Перепечатка текста 1958 г.** В 1958 г. должны были выйти в свет две книги с переводом “Ворона” – сборник переводов Зенкевича “Из американских поэтов” (М.: ГИХЛ) и “Избранное” Эдгара По (М.: ГИХЛ). Первое из двух изданий так и не увидело свет, хотя сохранилась корректура книги, на титульном листе которой рукой Зенкевича приписано: “Верстка подписана к печати 12/II 1958 г.”<sup>152</sup> Текст “Ворона”, предназначенный для этой книги, совпадает с тем, который был опубликован в “Избранном” По в том же году<sup>153</sup>.

Расхождение между текстами 1946 и 1958 гг. одно – 41-й стих VII строфы:

Над дверьми на бюст Паллады у порога моего...

(1946)

На Паллады бюст над дверью у порога моего...

(1958)

Кроме того, замена знаков препинания в 39–40-х стихах этой же строфы привела к изменению смысловых отношений в последней части строфы. Никаких других поправок в тексте 1958 г. не обнаружено, что является свидетельством удовлетворенности переводчика своей работой.

**Вывод.** Несмотря на ряд формальных расхождений с оригиналом – как традиционных для русской переводческой практики (отсутствие единой сквозной рифмы и двух рифмующихся между собой рефренов), так и нетрадиционных (выпадение двух строф из рефренных рядов), перевод Михаила Зенкевича по целому ряду параметров (трактовка отдельных звеньев сюжета, точность словоупотребления, естественность поэтической речи и интонации) может считаться образцовым. В рецензии на сборник По 1958 г. перевод аттестован как “очень хороший”<sup>154</sup>, и с этой оценкой можно согласиться. Хотя

<sup>152</sup> Цитируется по ксерокопии фрагмента корректуры неизданной книги М.А. Зенкевича “Из американских поэтов” (архив семьи М.А. Зенкевича, Москва).

<sup>153</sup> См.: По Э. Избранное / Пер. с англ. под ред. В. Станевич; Предисл. М. Бобровой; Комментар. М. Беккер. М.: ГИХЛ, 1958.

<sup>154</sup> *Эйшишкина Н.* Новое издание Эдгара По // Иностранная литература. 1959. № 9. С. 268. Ср. ничем не мотивированное мнение А. Лейзеровича о переводе Зенкевича: “...даже поверхностный анализ свидетельствует о его несамостоятельности, вторичности по отношению к переводу Жаботинского” (*Лейзерович А.* Поэты США по-русски // Вестник

переводчику не удалось передать “букву” и “дух” XIV–XV строф, в целом его перевод – один из лучших русских переводов “Ворона”. Высокая культура поэтической речи (неудачные обороты типа “на подушку на узор” – XIII, 76–77 – в тексте единичны) выдает в переводчике поэта. По числу перепечаток перевод Зенкевича (наряду с переводом Бальмонта) – лидер среди русских переводов “Ворона”. Конечно, вполне конгениальным оригиналу его назвать нельзя, и главная причина тут – не отдельные отступления от формы или сюжета, а излишний *академизм*: переводу недостает яркой экспрессии подлинника (симптоматичен отказ переводчика от передачи целой группы эпитетов в конце XII строфы), а в “спокойных строфах” – скрытой напряженности и страстности. (Отметим, что все эти качества с преизбытком отразились в ранней лирике Зенкевича-поэта: “Дикая порфира”, 1912.) Установку на реалистическое описание внешнефабульного ряда подчеркивал сам переводчик: «В своем переводе я старался передать основную музыкальную инструментовку “Ворона” с каркающим звуком “р”, а также подчеркнуть ту реалистическую обстановку, из которой, по его признанию, исходил автор в своей романтической фантастике и которая стусшевывалась в старых переводах, подчеркивавших больше символическую сторону баллады»<sup>155</sup>.

Следует обратить внимание на тот факт, что к творчеству великого американца русский поэт и переводчик обращался еще в 1920-х годах. Так, в 1922 г. А.М. Роом осуществил постановку пьесы “Король Мор Третий” по Эдгару По в обработке Зенкевича (сообщено С.Е. Зенкевичем). Премьера состоялась на саратовской сцене 25 декабря 1922 г. Критика охарактеризовала постановку как «вызов эстетизму старого театра, попытку утвердить право “безобразного” на художественное значение в театре, как утвердилось это право, со времен Уитмена и символистов, в литературе»<sup>156</sup>. В 1940-х годах в связи с перестройкой эстетических принципов М.А. Зенкевич решал принципиально иные художественные задачи.

### Лыжин [1952] 2003

**Сведения об авторе перевода.** Павел Петрович Лыжин (1896–1969) – поэт, прозаик, переводчик. С 1922 г. жил в Праге, с 1964 г. – в Париже. До 2003 г. перевод “Ворона” не публиковался (см. “Библиографический указатель”).

Online. 2002. № 9 [294]). Чтобы не возникало подобных иллюзий, надо переходить от “поверхностного анализа” к серьезному сравнительному анализу двух текстов. Выбор одного и того же рефрена – не основание для подобных выводов. Оба перевода совершенно самостоятельны, каждый имеет свою концепцию, свой образный ряд.

<sup>155</sup> Цитируется по ксерокопии неопубликованной вступительной статьи к неизданной книге М.А. Зенкевича “Из американских поэтов” (архив семьи М.А. Зенкевича, Москва).

<sup>156</sup> Эпне [Полтавский С.]. Новаторства показательного театра В.Г.М.Т.И. // Новый художественный Саратов. 1923. № 3. С. 5.

Текст перевода цитируется по беловому автографу, особенностью которого является оформление: авторская каллиграфия и сопроводительные рисунки автора (подробнее см. в Примечаниях), некоторые из которых воспроизводятся в настоящем издании.

**Объем строфы и текста перевода.** Объем строфы соответствует оригиналу, однако общее количество строф перевода – 17 вместо 18, количество стихов соответственно – 102.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки каждой отдельно взятой строфы – *ababcc* – не соответствует оригиналу, единая сквозная рифма отсутствует. Сквозные рифмы – на *-ego/-go* (6 строф), *-da* (6 строф), *-or* (5 строф). Схема распределения мужских и женских рифм резко не соответствует оригиналу. Внутренние рифмы возникают спорадически.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-х стихах не соблюдается из-за соседства женской и мужской рифмы.

В шести строфах встречается рефрен “больше ничего”, в пяти – “Никогда” (два раза употреблено «Каркнул Ворон: “Никогда”»), еще в пяти – “Nevermore” (три раза употреблено «Каркнул Ворон: “Nevermore”»). Во II строфе использовано конечное слово “навсегда”, рифмующееся с рефреном “никогда”.

В 13-м стихе Лыжин ослабил аллитерацию, усилив эффект ассонанса: “Штор пурпурных сонный лепет наводил лишь грусть и жуть”.

**Трактовка сюжета. Символы.** Переводчик стремится не отходить далеко от сюжетной канвы оригинала.

Малая кульминация ничем особо не примечательна:

Я окно открыл широко, старой ставней загремел,  
И ко мне в мгновенье ока (что за ужас! что за диво!)  
Ворон, ворон дней минувших неожиданно влетел,  
С миной лорда или лэди. Без поклона, неучтиво  
Он вспорхнул на бюст Паллады (ясно видел я его),  
Сел – и больше ничего.

Уникальной особенностью данного перевода является попеременное использование английского и русского рефрена – лыжинский Ворон, прокаркав по-английски (VIII строфа), переходит на русский, понимая, что работает на русскую аудиторию (X), затем вновь возвращается к английскому языку (XIV, XVI), не забывая о русском (XV). Если это эксперимент, то не очень логичный. В XI и XII строфах тождество и взаимозаменяемость двух рефренов постулируется переменной позицией и союзом “иль”: «“Никогда” иль “Nevermore”» (XI, 66) «“Nevermore” иль “Никогда”» (XII, 72).

Еще один неудачный эксперимент – отказ от предкульминационной XV строфы оригинала. У По она играет важную роль в постепенном наращивании символичности. Из триады *непентес – бальзам – Эдем* изымается среднее

звено. Предкульминационной (XV) строфой у Лыжина становится, таким образом, XIV строфа оригинала:

А потом так дивно было: воздух будто задрожал,  
 Словно ангелы кадила чуть звенящие качали  
 И курили фимиамы. Я к душе своей воззвал:  
 “О, вдыхай тимьян небесный! Позабудь юдоль печали  
 И утраченной Леноры неземной, лучистый взор!”  
 Каркнул ворон: “Nevermore!”

Несмотря на отход от подлинника, нельзя не отметить высоких художественных качеств строфы, изысканного звучания стихов. В качестве эквивалента “непентеса” – травы забвения – у Лыжина выступает *тимьян* – слово, этимологически восходящее к “фимиаму” (*греч.* *φύμαμα*), а здесь уже всего шаг до ангельского мира. Блестящая находка переводчика, который выступил здесь соперником автора.

Кульминационная строфа держит напряжение на должном уровне:

Полный вновь своей утраты, вскрикнул я: “Ответь, пророк,  
 Птица или бес проклятый! Там, средь звезд, в лазурной дали,  
 Встретить ли мне Рок дозволит – беспощадный, темный Рок,  
 Ту, что ангелы на небе светлым нимбом увенчали?  
 Поцелую ль я Ленору, Рай обретши навсегда?”  
 Каркнул ворон: “Никогда!”

Здесь весьма интересен момент переключения героя с мотива судьбы возлюбленной на свою собственную “Поцелую ль я Ленору, Рай обретши навсегда?” – момент, специально исследованный в разделе “Сверхзадача”.

Вопрос единоначатия XV и XVI строф в переводе не стоит из-за отказа переводчика перевести XV строфу оригинала.

Последняя строфа примечательна разве что толкованием образа отброшенной тени – “тень на землю, тень на душу, тень на бывшие отрады”, толкованием в духе старого романтизма.

**Ключевая метафора** усилена двояко – не только за счет характеристики клюва, но и Ворона: “Вынь из сердца, кровопийца, клюв сверлящий, клюв упорный!”

**Вывод.** Можно считать доказанным, что отступления в переводе носят характер преднамеренный (несовпадение числа строф, отличная от оригинала схема рифмовки). Сам Лыжин, по словам публикатора, именовал свои тексты “перепевами”, “вариациями и парафразами на темы”<sup>157</sup>. Однако, каким бы термином ни именовать отмеченные отступления от оригинала,

<sup>157</sup> Резвый В. [Вступ. статья и публикация] // Лыжин П. Неизданные переводы на русский из Эдгара Аллана По, Шарля Бодлера и Райнера Марии Рильке // Toronto Slavic Quarterly: University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies, N 7 // <http://www.utoronto.ca/tsq/07/luzhin07.shtml>.

текст Лыжина не лишен оригинальности. Заслуживает внимания язык переводимого произведения, а также факт использования двух рефренов – английского и его русского эквивалента. Трактовка сюжета ничем особо не примечательна.

### **Василенко [не позже 1956] 1976**

**Сведения об авторе перевода.** Виктор Михайлович Василенко (1905–1991) – искусствовед, поэт, переводчик. До 1956 г. – в лагерной ссылке, где, по более или менее достоверным сведениям, перевел “Ворона”.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** В целом соответствует оригиналу, хотя в двух стихах (VI, 32; XVII, 98) недостает по одной стопе. Однако не исключено, что в процессе публикации из этих стихов выпало двусложное слово.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строфы соответствует оригиналу. Сквозная рифма – одна – на *-em* (I–XVIII); до Василенко эту рифму в качестве сквозной применял Оболенский.

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах соблюдается в 16 строфах (отступления в строфах II, X). Вместо двух рифмующихся между собой рефренов переводчик использовал в конце каждой строфы слово “нет” (I–XVIII). В четырех строфах совпадают слова “другого нет” (в том числе в двух полностью совпадает последний стих “Ничего другого нет!”); 11 строф оканчиваются рефреном “Возврата нет” (в том числе шесть раз употреблено: «Каркнул он: “Возврата нет!”»).

Перевод 13-го стиха: “Шорох шелковый, не резкий, алой, легкой занавески” обнаруживает большую близость соответствующему месту перевода Брюсова 1915 г.: “Грустный, шелковый, не резкий шорох алой занавески” (из семи слов совпадают шесть).

**Трактовка сюжета. Символы.** Из II строфы выпал образ призрака-тени (8-й стих), зато – явно преждевременно – возник мотив “забвенья”. В 10-м стихе с предельной откровенностью героем заявлено: “Я хотел забыть Линору – ранней молодости свет!” (II, 10).

VII строфа передает события с большей или меньшей степенью приближения к подлиннику:

Ставно я раскрыл с усилием и, подняв высоко крылья,  
В комнату вошел степенно Ворон, живший сотню лет.  
Мне не оказав почтенья, он прошел без промедленья,  
И на бюст Паллады сел он, тенью смутною одет,  
Сел на бюст над самой дверью, сумраком полуодет.  
Вверх взлетел, другого нет.

В тексте По нет ни “усилья”, прилагаемого героем, чтобы раскрыть ставню, ни высоко поднятых крыльев птицы; домыслом переводчика являются и такие окказионально синонимичные выражения, как “тенью смутною одет” и “сумраком полуодет”. Однако показаны важность и надменность птицы, ее почтенный возраст. Чтобы сохранить концевое *нет*, переводчику приходится изощряться, подбирая эквивалент английскому “nothing more”. В итоге получаются если не косноязычные, то, во всяком случае, очень смутные обороты речи наподобие следующего: “Вверх взлетел, другого нет” (VII, 42).

В свое время поэт и критик А.А. Курсинский по поводу рефрена, введенного Оболенским, отмечал, что «“возврата нет” не всегда вяжется с содержанием всей строфы»<sup>158</sup>. X строфа перевода Василенко – яркое тому подтверждение:

.....  
 Я шепнул: “Друзья, надежды – все ушли, пропал и след,  
 Ну а ты сюда вернешься, лишь ко мне придет рассвет?”  
 Каркнул он: “Возврата нет!”

“Возврата нет” в данном контексте может для героя означать: он (Ворон) не вернется. (Смысл слов Ворона истолковывается героем “The Raven” прямо противоположным образом: больше никогда он меня не покинет, т.е. не улетит.) Можно, конечно, попытаться придать словам василенковского Ворона иной смысл, но против того, что мы столкнулись здесь по меньшей мере с амфиболией, не стал бы возражать и сам переводчик.

Недобрую шутку сыграл с переводчиком рефрен и в XIII строфе. Прикосновение к бархатной обивке подушки приводит героя “The Raven” к мысли-сожалению о том, что к ней [обивке] “она (уже) не прижмется, ах, больше никогда!” (XIII, 78). Вместо этого непосредственного жеста переводчик предлагает “прописную истину”: “Умершим возврата нет!” – “истину”, странно звучащую в устах героя, который чуть позже будет вопрошать Ворона о возможности посмертной встречи с возлюбленной.

Видение Серафимов герой По увязывает с “отсрочкой и непентесом” (“respite and perenthe”) от воспоминаний по Линор (XIV, 82). Формула преобразований, предложенная переводчиком, такова:

*отсрочка + непентес = спасенье + утешенье + забвенье*

Если добавить к этому ряду еще “исцеленье”, отпадет надобность в последующих двух строфах – XV и XVI (ведь *исцеление* – это вторая, а *спасение* – третья ступень освобождения души героя от бремени – см. раздел “Сюжет. Время и пространство”). Некорректность предложенной переводчиком формулы очевидна.

<sup>158</sup> См. примеч. 34.

В XV строфе бережно сохранен образ “бальзама желанного, где бессмертных [Галаадских – указано стихом выше. – В. Ч.] гор хребет” – этот точный топографический экскурс с подчеркиванием сакральной значимости объекта (“бессмертные горы”) можно рассматривать в качестве своеобразного лирического комментария к лаконичному библейскому образу.

XVI, кульминационная, строфа – лучшая строфа перевода, выбивающаяся из монотонного ряда маловыразительных строф:

“Птица ты иль дух, не знаю! Но тебя я заклинаю  
 Господом, пред кем склонил я сердце, небом всех планет!  
 Мне ответь: Верну ли снова деву райского простора,  
 Ту, кого зовут Линорой ангелы среди бесед?  
 Имя чье в садах Эдема в звуке ангельских бесед?”  
 Каркнул он: “Возврата нет!”

“Дева райского простора” и “звук ангельских бесед” (вместе с более традиционными “садами Эдема”) придают стихам свежесть и сладкозвучие.

Единоначатие XV и XVI строф переводчик упразднил.

Последняя строфа перевода своеобразна, с двойными повторами слов (*сидит, сидит; глядит, глядит*), с повторами звуков *гл* (3-й стих; в 4-м – *гр*), с удачными внутренними рифмами (3–4-е стихи):

Черные не дрогнут перья. Он сидит, сидит над дверью,  
 На Палладе молчаливо, неизменный мой сосед.  
 И глазами между тем он все глядит, глядит, как демон:  
 И грозит как будто всем он! Тень ложится на паркет,  
 И душе моей из тени, что ложится на паркет,  
 В прежний мир – возврата нет!

Претендующий на афористичность последний стих (“В прежний мир – возврата нет!”) неудачен: переводчик не спросил своего героя, хочет ли он вернуться в свой прежний мир, мир страданий и несбывающихся надежд (где на свои вопросы он будет неизменно получать отрицательные ответы). Если же под “прежним миром” разумеется давнопрошедшее (“время Линор”), то ведь возврата к нему не было и до появления Ворона. Возможность двойного прочтения вновь, таким образом, создает эффект амфиболии.

**Ключевая метафора** передана точно: “Вынь из сердца клюв...” (так и в тексте Брюсова 1915 г.).

**Вывод.** Перевод малооригинален: в выборе сквозной рифмы, рефрена, концевых слов, ключевой метафоры Василенко идет по пути, проложенному другими переводчиками.

В области трактовки сюжета заметны негативные тенденции: задействован прием “забегания вперед” (II строфа), неадекватно трактуются отдельные звенья сюжета (в частности, строфы X, XIV, XVIII). Перевод написан простым незамысловатым языком, лишен ярких стилистических эффектов

(исключение – XVI строфа), местами топорен (“Человеку не случилось, до сих пор не доводилось / Видеть птицу, чтоб садилась в комнате...” – IX, 51–52, и т.д.).

### Воронель [1956] 2001

**Сведения об авторе перевода и переводе.** Нина Абрамовна Воронель (р. 1932) – поэт, прозаик, драматург, переводчик. С 1974 г. живет в Израиле.

Любопытна история текста перевода. По словам переводчицы, он писался “несколько лет” и был окончательно готов “где-то в конце 50-х годов”<sup>159</sup>. В мемуарах она указывает точную дату – 1956 год<sup>160</sup>. Однако ему повезло гораздо меньше, чем тексту перевода “Баллады Редингской тюрьмы” О. Уайльда, который был высоко оценен К. Чуковским и опубликован в 1961 г. (ныне признан образцовым). Пять с лишним десятилетий перевод “Ворона” пролежал под спудом и впервые увидел свет в Иерусалиме в 2001 г.

**Объем строфы и текста перевода.** Все строфы, кроме последней, состоят из 6 стихов, XVIII – из 7. Общий объем составляет 109 стихов (17 × 6 + 1 × 7) против 108 у Э. По.

**Размер.** В целом соответствует оригиналу. Дополнительный стих, введенный переводчицей в XVIII строфу (109-й должен был занять место 108-го, 108-й – “лишний”), представляет собой 4-ст. хорей.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки пятнадцати строф соответствует оригиналу, в трех строфах (II, XIII, XVIII) в предпоследнем стихе использована женская рифма *c* вместо мужской *b*: *abcxcb*. Таким образом, схема распределения мужских и женских рифм не всегда соответствует оригиналу (для трех строф она *ЖМЖМЖМ*). Внутренние рифмы имеются, хотя не всегда они расположены в нужном порядке.

Единая сквозная рифма для всех строф отсутствует, в одиннадцати строфах (VIII–XVIII) использована традиционная сквозная рифма на *-da*. (В первых семи строфах рифмы разные, дважды – в V и VII строфах – повторена рифма на *-ne*.)

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах не соблюдается.

Доля неточных рифм (в первую очередь внутренних) в переводе Воронель ощутимо выше, чем в других переводах рассматриваемого периода: создается впечатление, что переводчица намеренно избегает эффекта полнозвучия (*диване – словами, продрог он – тревогой, другом – уголь – угол, небыль – небом, сидит он – повитый* и др.), которым так дорожил По, предвосхищая тенденцию, характерную для ряда переводчиков По новейшего времени (в частности, Зельдовича, Милитарева).

<sup>159</sup> Из письма Н.А. Воронель к В.И. Чередниченко от 17 мая 2001 г.

<sup>160</sup> Воронель Н. Без прикрас: Воспоминания. М., 2003. С. 19.

Концевые слова в восьми строфах разные (лишь слова “в тишине” повторены дважды); десять строф оканчиваются традиционным рефреном “Никогда” (VIII, X–XVIII; в том числе шесть раз употреблено «Каркнул Ворон: “Никогда!”»); в IX строфе слово “Никогда” – концевое слово 4-го стиха, концевое слово строфы – “чехарда”.

Перевод 13–14-го стихов: “Темных штор неясный шепот, шелестящий смутный ропот, / Шепот, ропот...”. “Шепот, ропот” (III, 14) – своеобразная параллель к бальмонттовскому “Трепет, лепет”.

**Трактовка сюжета. Символы.** Переводчица трактует сюжет весьма вольно. Поскольку отступлений от подлинника немало, остановимся на наиболее существенных. Положенный в основу произведения По принцип последовательного и постепенного наращивания символичности требует от переводчика особой осторожности при обращении с ключевыми словами, словами-сигналами и символами. Уже во II строфе перевода мы узнаем, что “нет спасенья, нет забвенья, – беззащитен человек” (II, 10). Тема забвения должна стать ведущей для XIV, тема спасения – для XVI строфы; тезис о беззащитности человека не должен фиксироваться переводчиком вообще (другое дело – исследователь или комментатор). С другой стороны, важный для стихотворения в целом образ *призрака-мени* (*the ghost*), призрачной игры света на полу как предвестник иной, зловещей тени из II строфы перевода выпал. Вообще же, *тень* появляется в переводе рекордное количество раз – пять (I, 3; VI, 33; VII, 40; XIII, 76; XVIII, 105).

С приемом “забегания вперед” мы сталкиваемся и в IV строфе. 4-й стих этой строфы читается так: “И подумал: – Гость? Едва ли. Просто ветра маята...” Однако у героя “The Raven” сомнений в том, что это гость, быть не должно до тех пор, пока он не откроет дверь; *ветер* – это следующая версия, для которой уготовано место в VI строфе.

V строфа – пример того, как далеко в сторону может увести переводчика воображение:

Тихо-тихо в царстве ночи... Только дождь в листве бормочет,  
Только сердце все не хочет подчиниться тишине,  
Только сердцу нет покоя: сердце слушает с тоскою  
Как холодной рукою дождь колотит по стене;  
Только я шепчу: “Ленора!”, только эхо вторит мне,  
Только эхо в тишине.

Ср. подстрочный перевод:

В глубину темноты погружаясь, долго я стоял в удивлении,  
в страхе, / В сомнении, грезя грезами, которыми ни один смертный  
не отваживался грезить до меня; / Но безмолвие было невозмутимо, и  
тишина не давала знака, / И единственным произнесенным там словом

было сказанное шепотом слово “Линор?” / Это <слово> прошептал я, а эхо пробормотало в ответ слово “Линор!” / Только это и больше ничего.

Любопытно, что *дождь* в пространстве перевода явление не случайное – первое упоминание о нем относится ко II строфе (II, 7) (в оригинале этого образа нет).

VII строфа (малая кульминация) также, по-видимому, отталкивается от *дождя* (“капельный узор”), рисуя полуфантастическую сцену прилета Ворона:

Я рывком отдернул штору: там, за капельным узором  
Величавый черный Ворон появился на окне.  
Не спросивши разрешенья, он влетел в мои владенья,  
Скомкал тени без стеснения, смазал блики на стене,  
Сел на бледный бюст Паллады, не сказав ни слова мне,  
Сел и замер в тишине.

В XIV–XV строфах переводчица дублирует мотив забвения, хотя уже из II строфы мы узнали о том, что “нет спасенья, нет забвенья”. Образный ряд XIV строфы обновлен до неузнаваемости: исчез обязательный “непентес”, зато появилась непонятно откуда взявшаяся *птичья стая*, а центральный образ первых стихов подвергся резкой трансформации (XIV, 79–80):

Вдруг, ночную тьму сметая, то ли взмыла птичья стая,  
То ли ангел, пролетая, в ночь закинул невода...

Ср. подстрочный перевод:

Затем мне показалось, что воздух сгустился, сделался благовонным от незримого кадила, / Которое раскачивали серафимы, чьи шаги звенели на мягком полу.

Из XV строфы вместе с галаадским *бальзамом* исчезает мотив исцеления.

XVI строфа – лучшая строфа перевода, которая при всем своем своеобразии передает дух подлинника, его высокое напряжение и патетику:

“Птица-демон, птица-небыль! Заклинаю светлым небом,  
Светлым раем заклинаю! Всем святым, что Бог нам дал,  
Отвечай, я жду ответа: там, вдали от мира где-то,  
С нею, сотканной из света, ждать ли встречи хоть тогда,  
Хоть тогда, когда прервется дней унылых череда?”  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

Принцип единоначатия XV–XVI строф переводчица упразднила. Последняя строфа заслуживает подробного разговора:

Никогда не улетит он, все сидит он, все сидит он,  
Словно сумраком повитый, там, где дремлет темнота...

Только бледный свет струится, тень тревожно шевелится,  
Дремлет птица, свет струится, как прозрачная вода...  
И душе моей измятой, брошенной на половицы,  
Не подняться, не подняться,  
Не подняться никогда!

Финальный образ “словно сумраком повитого” Ворона (XVIII, 104) принуждает вспомнить “сумраком повитые” окна (I, 1) – первый образ перевода. Все началось с “сумрака”, “сумраком” и закончилось (ср. также “сумрачные узоры” – I, 4; “Я вернулся в сумрак странный” – VI, 31).

Важный для переводчика концепт ‘воды’ (ср. XI, 53; ср. также образ “дождя”) возникает вновь, оттеняя “сумрак” (“свет струится, как прозрачная вода”) и оживляя тему памяти/беспамятства (ср. коннотации с “рекой забвения”; ср. мысль Иосифа Бродского: “Вода есть образ времени”; ср. также: “Вода является символом неосознанных, глубинных слоев личности”<sup>161</sup>).

Образ “измятой, брошенной на половицы” души также мало связан с образным рядом стихотворения По – за грубонатуралистической метафорой проглядывают чуждые американскому поэту мотивы мучительной рефлексии (кстати, слово *половицы* плохо вписывается в лексику перевода).

Существенный изъян последней строфы перевода – упразднение сравнения глаз Ворона с глазами демона. И наконец, рискованный эксперимент по введению дополнительного стиха для того, чтобы, как объясняет переводчица, “подчеркнуть эмоциональный взлет интонации”<sup>162</sup>.

**Ключевая метафора.** Воронель усиливает и без того экспрессивную метафору Оленича-Гнененко: “Вырви клюв из раны сердца {...}!” (ср. метафору Оленича-Гнененко: “Вынь свой клюв из раны сердца!” – словосочетания “рана сердца” у По нет).

**Вывод.** Если рассматривать текст Воронель в качестве перевода, в нем обнаружится слишком много отступлений от подлинника (как формальных, так и затрагивающих область трактовки сюжета). Среди наиболее существенных – отклонения от общей схемы рифмовки, отказ от принципа тавтологической рифмовки в 4–5-х стихах, отказ от рефренного принципа в первой части стихотворения, использование метода “забегания вперед”, неадекватная трактовка ключевых звеньев сюжета, трансформация образного ряда.

Если рассматривать текст Воронель в качестве *вольного переложения*, нельзя не отметить его художественных достоинств, в первую очередь достаточно высокого качества поэтического слова (известно, что текст положительно оценивал К. Чуковский). По словам переводчицы, они с В. Левином “принадлежали к разным школам – он к классической, торжественной и глухой к синтаксическим несуразицам”, а она, “раз и навсегда пронзенная

<sup>161</sup> Бидерманн Г. Вода // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. С. 42.

<sup>162</sup> Из письма Н.А. Воронель к В.И. Чердниченко от 25 мая 2001 г.

поэтикой Пастернака, к импрессионистической, больше всего озабоченной музыкой стиха и максимально афористической упаковкой слов во фразы”<sup>163</sup>. Из многих, удачно задействованных приемов и фигур отметим антитезу, играющую заметную роль в переложении “Ворона” (X, 56; XI, 61; XII, 69). Особо отметим одно из обращений героя к Ворону с ярко выраженным оксиморонным эффектом: “Слишком мало, слишком много ты надежд принес сюда” (XVII, 100). ‘Вода’ как основной концепт переложения не имеет аналога в системе образов “Ворона” По – с его помощью переводчица добивается новых эффектов, экспериментируя со словом<sup>164</sup>.

### **Бетаки [1960] 1972**

**Сведения об авторе перевода и переводе.** Василий Павлович Бетаки (р. 1930) – поэт, переводчик, радиожурналист, историк архитектуры. С 1973 г. живет во Франции.

В своих произведениях автор сообщил точную дату создания перевода – 1960 год (дата подтверждается косвенными данными). Перевод был представлен на открытый конкурс издательства “Художественная литература”, где занял первое место и был опубликован в 1972 г.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строфы соответствует оригиналу. Сквозная рифма одна – на *-уть (-удь)*. Данная рифма в качестве сквозной применена в русских переводах впервые. (В украинских переводах ее использовал Григорий Кочур.)

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах соблюдается в 15 строфах (отступления в строфах I, II, XI).

Переводчиком – также впервые – были применены два рифмующихся между собой рефрена. Семь строф оканчиваются частицей “нибудь” (в том числе пять раз употреблено “кто-нибудь” и по одному разу – “когда-нибудь” и “что-нибудь”), одиннадцать строф – глаголом с отрицательной частицей “не вернуть” (в том числе четыре раза употреблено «Каркнул Ворон: “Не вернуть!”»; в XIII строфе отрицание усилено добавлением отрицательного наречия “Никогда уж не вернуть!”; заключительное предложение XVIII строфы, занимающее два стиха, начинается с отрицательного наречия, а завершается удвоением генерального рефрена “Никогда из мрака душу, осужденную тонуть, / Не вернуть, о, не вернуть”). Рефрен “Не вернуть” употреблен в рус-

<sup>163</sup> Воронель Н. Без прикрас... С. 28.

<sup>164</sup> Любопытно, что в своем отзыве о фильме Тарковского “Ностальгия” Воронель подробно останавливается на образе воды (Там же. С. 83).

ских переводах впервые, он компактен, содержит звук *p*, хотя его конгениальность английскому рефрену можно поставить под сомнение.

Перевод 13–14-го стихов переводчик построил на шипящих с добавлением свистящих: “Шелковое колыханье, шторы пурпурной шуршанье / Страх внушало, сердце сжало” (ср. также звукопись 39-го стиха: “Шагом вышел из-за штор он...”).

**Трактовка сюжета. Символы.** 8-й стих так причудливо искажен переводом, что только с большой натяжкой его можно считать замысловатым перифразом:

И камин не смел в лицо мне алым отсветом сверкнуть.

Ср. подстрочный перевод:

И каждый отдельный угасающий уголек оставлял свою тень-призрак на полу.

Здесь же, во II строфе, переводчик использовал прием “забегания вперед”. Если герой стихотворения По пытается извлечь из книг способ избавления от скорби по утраченной Линор, то герой перевода Бетаки идет гораздо дальше, говоря о возможности услышать имя Линор прямо из уст ангела “в небесах когда-нибудь” (II, 12). Такая апелляция к “небесам” в связи с Линор явно преждевременна – во всяком случае, здесь можно усмотреть намек на проблематику XVI строфы.

В V–VI строфах герой перевода Бетаки выражает недоверие версиям, предложенным героем стихотворения По:

Эхо – или кто-нибудь? (V, 30)

Ветер – или кто-нибудь? (VI, 36)

Ср. подстрочный перевод:

Только это [эхо] и больше ничего (V, 30)

Это ветер и больше ничего! (VI, 36)

Выдвижение контрверсий (*кто-нибудь*), сопровождающееся заменой утвердительных конструкций вопросительными, – показатель не столько концептуальных расхождений переводчика с автором, сколько сигнал чисто технических трудностей, связанных со стремлением сохранить в первой части стихотворения единый рефрен “кто-нибудь”. Чем-то всегда приходится жертвовать – переводчик пожертвовал смыслом.

В VII строфе Бетаки удалось нарисовать живую сценку, вложив в нее ровно столько иронии, сколько требовалось. Это едва ли не лучшая строфа перевода:

Но едва окно открыл я, – вдруг, расправив гордо крылья,  
Перья черные взероша и выпячивая грудь,

Шагом вышел из-за штор он, с видом лорда древний ворон,  
И, наверно, счел за вздор он в знак приветствия кивнуть,  
Он взлетел на бюст Паллады, сел и мне забыл кивнуть,  
Сел – и хоть бы что-нибудь!

В XIV строфе переводчик оставляет слуховые, снимая обонятельные ощущения, сопровождавшие видение Серафимов.

Сопоставим ключевые стихи XIV–XV строф перевода:

“Бог, – вскричал я в испугенье, – шлет от страсти избавленье!  
Пей, о, пей Бальзам Забвенья – и покой вернется в грудь!  
Пей, забудь Линор навеки – и покой вернется в грудь!”

(XIV, 81–83)

“В Галааде, близ Святыни, есть бальзам, чтобы заснуть?  
Как вернуть покой, скажи мне, чтобы, все забыв, заснуть?”

(XV, 88–89)

В XIV строфе перевода – переплетение мотивов *завенья* и *покоя*, в XV – *завенья*, *покоя* и *сна*. В обеих строфах фигурирует *бальзам*, который, по всей видимости, имеет идентичный состав (спектр действия “второго” бальзама несколько шире). Можно отклоняться от замысла автора сколь угодно далеко (можно ли освобождение от воспоминаний трактовать как “от страсти избавленье?”; ср. “бальзам от страсти” – Саришвили, 1990), но дублировать самого себя едва ли целесообразно.

В следующей строфе переводчик решил вернуться к тексту По – XVI строфа хорошо передает пафос и патетику подлинника, не искажая главного мотива:

“О вещун! – вскричал я снова, – птица ужаса ночного!  
Заклинаю небом, Богом! Крестный свой окончив путь,  
Сброшу ли с души я бремя? Отвечай, придет ли время,  
И любимую в Эдеме встречу ль я когда-нибудь?  
Вновь вернуть ее в объятья суждено ль когда-нибудь?”  
Каркнул ворон: “Не вернуть!”

Следует отметить, что глубоко продуманный По эффект абсолютного повтора первых стихов XV–XVI строф “подпорчен” в переводе вариацией (“О вещун! Молю – хоть слово!” / “О вещун! – вскричал я снова”).

Последняя строфа перевода эмоциональнее последней строфы оригинала:

И не вздрогнет, не взлетит он, все сидит он, все сидит он,  
Словно демон в дреме мрачной, взгляд навек вонзив мне в грудь,  
Свет от лампы вниз струится, тень от ворона ложится,  
И в тени зловещей птицы суждено душе тонуть...  
Никогда из мрака душу, осужденную тонуть,  
Не вернуть, о, не вернуть!

Помимо "отрицательных" эпитетов (*мрачная* [дрема], *зловещая* [тьнь]) переводчиком подобраны слова, призванные подчеркнуть неумолимость приговора рока (*суждено* [тонуть], *осужденная* [душа]). Если душе героя стихотворения По не подняться из области тени ввысь [никогда], то душе героя перевода Бетаки *суждено тонуть* [вечно] – картинка из Дантова ада. Последние два стиха перевода Бетаки (с отрицательным наречием и повтором глагола "не вернуть") своей мрачностью и безысходностью превосходят оригинал: "Никогда из мрака душу, осужденную тонуть, / Не вернуть, о, не вернуть!"

**Ключевая метафора.** Выражение переводчиком усилено за счет эпитета *проклятый*: "Вынь из сердца клюв проклятый!"

**Вывод.** Впервые в истории русских переводов "The Raven" были успешно опробованы два рифмующихся друг с другом рефрена, впервые прозвучал на русском языке (об украинском предшественнике мы уже говорили) оригинальный рефрен "*Не вернуть*" – более или менее адекватный звуковой комплекс, имитирующий карканье ворона. Этими нововведениями в первую очередь определяется значение перевода Бетаки. Однако проблема неполного соответствия значения русского рефрена значению английского ("больше никогда") поставила перед переводчиком ряд преград, которые не всегда удавалось преодолеть.

Вопрос о приоритете Бетаки в использовании рефрена "Не вернуть" ставился не раз. Так, Е.В. Витковский в одном из интервью говорил: «Когда Василий Бетаки в 1972 г. напечатал перевод "Ворона" и ввел рефрен "Не вернуть" вместо "Nevermore", это казалось красивой находкой. Но эта находка принадлежит украинскому переводчику Григорию Кочуре, причем сделана она на 23 года раньше»<sup>165</sup>. Согласно украинским источникам, Кочур работал над "Вороном" в конце 1940-х, во время лагерной ссылки<sup>166</sup>. Впервые перевод Кочура увидел свет в 1969-м<sup>167</sup>, за три года до публикации перевода Бетаки. Если Бетаки создал свой перевод в 1960-м (т.е. за несколько лет до публикации перевода Кочура), вопрос заимствования становится труднодоказуемым. Несмотря на то что Кочур использовал в украинском переводе русифицированную форму глагола, ее значение не может абсолютно совпадать с аналогичной формой в рамках русского поэтического языка, поэтому говорить о приоритете Кочура, рассматривая русские переводы, едва ли правомерно. Как утверждает Бетаки, на решение испробовать рефрен "Не вернуть" его подтолкнули слова "Возврата нет" из стихотворения Блока, содержащего

<sup>165</sup> Витковский Е.В. Точность в переводе невозможна: Интервью Е. Калашниковой с Е.В. Витковским // <http://www.trworkshop.net/faces/vitkovski.htm>.

<sup>166</sup> См.: Стрѣха М. Від перекладача // Пісні Нового Світу: Вірші поетів США та Канади. Київ, 2004. С. 8–9.

<sup>167</sup> См.: Кочур Г. Бібліографічний покажчик / Укладачі: Г. Домбровська, З. Домбровська. Львів, 1999. Ч. 1. № 1.

реминисценции из “Ворона”, – “Осенний вечер был. Под стук дождя стеклянный...” (1912)<sup>168</sup>. Переводчик не без иронии вспоминает историю, в которой новому рефрену отводилась далеко не последняя роль: «...В мае 1958 года (опечатка. Должно быть: в мае 1960 г. – В.Ч.) назначен был в Доме Писателей вечер американской поэзии. Я предполагал прочесть на нем только что переведенного мной “Ворона” Эдгара По. Я предчувствовал, что после этого чтения на меня посыплются бомбы. В большом, пятисотместном зале Дома Писателей могло поместиться немало людей, державшихся за традицию. Я понимал, что рефрен Эдгара, знаменитое “Nevermore”, переданное мной с сохранением безнадежности, как главного лирического мотива, но и с сохранением сходного с подлинным звучания, – “Не вернуть”, нарушает все традиции, требовавшие ставить тут либо дурацкое, как вот у Брюсова, “больше никогда”, либо делать вид, что ворон так по-русски каркать и не научился. И в русском тексте, как у Бальмонта или М. Зенкевича, говорит он упрямо все тот же (или то же?) “невермор” (неточность. В переводе Бальмонта использован рефрен “Никогда”. – В.Ч.). (Я к этому русскому “невермор” видел прежде всего одну обязательную рифму – Беломор, и одну необязательную – Черномор)»<sup>169</sup>.

Самое уязвимое место перевода Бетаки – трактовка отдельных звеньев сюжета (V, VI, XIV, XV, XVIII). Так, при передаче двух предкульминационных строф (XIV–XV) переводчик “выравнивает” весьма неоднородные участки сюжетного поля, гомогенизирует сюжетное пространство, снижая степень непредсказуемости и, следовательно, информативности лирического текста. Метод “забегания вперед” (II) также не пошел на пользу переводу, который при всех отмеченных недостатках обладает цельностью, имеет свое лицо.

### **Петров [1968] 2003**

**Сведения об авторе перевода.** Сергей Владимирович Петров (1911–1988) – поэт, переводчик, лингвист.

Перевод выполнен в 1968 г. (датировка – по авторской машинописи<sup>170</sup>), увидел свет лишь три с половиной десятилетия спустя.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строфы соответствует оригиналу. Сквозная рифма – одна – на *-em* (I–XVIII). Аналогичную сквозную рифму применяли до Петрова Оболенский и Василенко.

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

<sup>168</sup> Из письма В.П. Бетаки к В.И. Чередниченко от 15 августа 2008 г.

<sup>169</sup> Бетаки В. Снова Казанова // <http://bolvan.ph.utexas.edu/~vadim/betaki/memuary/V00.html>.

<sup>170</sup> Копия любезно предоставлена вдовой поэта А.А. Петровой.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах соблюдается на протяжении всего перевода.

Вместо двух рифмующихся между собой рефренов переводчик использовал в конце каждой строфы слово *нет*. В двух строфах совпадают слова “ничего иного нет”; одиннадцать строф оканчиваются рефреном “Возврата нет” (в том числе два раза употреблено «А вещун: “Возврата нет!”» и один раз «Но вещун: “Возврата нет!”»). Рефрен “Возврата нет” не нов. Впервые его употребил все тот же Оболенский в 1879 г.

Из концевых слов (рефрен не в счет) чаще других встречаются: “кабинет” – девять и “свет” – восемь раз.

При сравнении перевода Петрова с переводом Василенко обнаруживаются определенные сближения и совпадения формального характера, спровоцированные использованием одной и той же сквозной рифмы и идентичного рефрена. Так, заключающие I и V строфы стихи (I, 6, V, 30) в переводах Петрова и Василенко читаются так:

|                     |                   |
|---------------------|-------------------|
| Василенко           | Петров            |
| Ничего другого нет! | Ничего иного нет. |

Последние стихи двух смежных строф (VIII, 48, IX, 54) в переводах Петрова и Василенко совпадают слово в слово. По числу совпадений концевых слов в одних и тех же позициях лидирует II строфа – четыре, в трех строфах (VI, VIII, IX) число совпадений – три, в четырех строфах (I, III, X, XII) – два; в оставшихся десяти – по одному совпадению.

13-й стих изобилует шипящими: “В шелковых багровых шторах шел, как дрожь, чуть слышншный шорох...”

**Трактовка сюжета. Символы.** В трактовке сюжетного ряда переводчик непоследователен: на самом ответственном участке сюжетного поля (XIV–XVI), при всей свободе в передаче отдельных деталей, ему удалось воспроизвести настроение подлинника, всевозрастающее напряжение последнего, что же касается других важных звеньев сюжета (это относится в первую очередь к малой кульминации, и особенно X строфе), здесь отступления от подлинника носят явный и немотивированный характер.

Возможно, жажда “забвенья от печали и мученья” (II, 9–10) и близка жажде “избавления от скорби” по утраченной Линор, но касаться темы *забвенья* раньше времени (т.е. раньше XIV строфы) не входило в замысел По.

Мы знаем, что герой “Ворона” начитан, однако исходящая из его уст ссылка на жанр *баллады* (VII, 38; ср. также X, 55), намекающая на богатую литературную родословную персонажа (Ворона) и придающая ему культурно-вторичный характер, лишает образ естественности:

Только я откинул ставни, как предстал мне стародавний  
Грозный ворон из баллады, на старинный лад одет.  
И, вспорхнув, как тень немая, барственно крылом махая

И меня не замечая, пролетел он в кабинет,  
Сел на бледный бюст Паллады над дверями в кабинет,  
Словно бы меня и нет.

В X строфе изменение синтаксической конструкции привело к резкому смещению логических акцентов и тем самым – к искажению смысла. Ворон По своим выкриком опровергает предположение героя о возможном исчезновении птицы (по аналогии с исчезнувшими друзьями и надеждами); Ворон Петрова просто молчит, а герой со ссылкой на предшествующее речение птицы прогнозирует ее исчезновение: «И тогда вздохнул я снова: нет друзей минувших лет! / Завтра и его не станет, как надежд минувших лет, / Коль он рек: “Возврата нет!”» (X, 58–60).

В XIV строфе “непентеса” нет, но тема забвения четко обозначена. Обет “позабить о лучезарной” охарактеризован как “мучительный”. Психологически это не лишено оснований, хотя в тексте По забвение трактуется как первая ступень освобождения души героя от бремени, т.е. как облегчение. Здесь переводчик вступает в своеобразное состязание с автором за право выдвижения более достоверной версии.

Смысл XV строфы очень лаконично передает формула “Исцелюсь ли в Галааде?” (XV, 89) – правда, это расшифровка функции образа-символа галаадского бальзама.

XVI, кульминационная, строфа – лучшая строфа перевода Петрова. Она затейлива по слогу, высокая лексика придает ей возвышенный характер, enjambement усиливает и без того высокое напряжение стиха:

“Вещий иль исчадь ада! Будет ли душе отрада,  
Истерзавшейся от скорби? Снимется ль с нее запрет  
И дарует Всемогущий ликовать в райской куще  
С той душою присносущей, имя чье – небесный свет,  
С лучезарною Ленорой, имя чье – блаженный свет?”  
А вещун: “Возврата нет!”

Обращает на себя внимание отказ переводчика от применения развернутой анафоры в первом стихе XV–XVI строф – если учесть особую роль повторов в “The Raven”, этот шаг покажется немотивированным.

XVII строфа сверхдинамична – она сплошь состоит из восклицательных предложений. (Побит “рекорд” Оленича-Гнененко.)

По контрасту с XVII строфой последняя строфа вполне традиционна – разве что более резко обозначено противостояние “верха” и “низа”:

И сидит, сидит с тех пор он, полусонный черный ворон,  
И в упор глядит он с бюста над дверями в кабинет.  
Жгуче дремлют в тусклом свете очи дьявольские эти,  
И недвижна на паркете тень его, как мрачный след,  
И душе моей из тени, мрачной, точно вечный след,  
Ввысь вовек возврата нет.

Заключительный стих примечателен, кроме того, аллитерационными эффектами.

**Ключевая метафора** передана без искажений: “Вынь клюв из сердца!”

**Вывод.** В целом перевод Петрова насыщен заимствованиями и невольными реминисценциями. Так, уже зачин перевода (“Как-то в полночь, в час угрюмый...”; ср. также: “Над томами... я склонялся”) отсылает нас к тексту Бальмонта 1894 г. По целому ряду формальных компонентов перевод обнаруживает труднообъяснимое сходство с опубликованным в 1976 г. текстом В.М. Василенко (создан до 1956 г.). Однако образный ряд и концепции двух текстов не совпадают, что позволяет рассматривать их как самостоятельные произведения. Маловыразительное звучание рифмы частично компенсируется у Петрова подбором концевых слов, не использовавшихся предшествующими переводчиками, – это *паранет, баронет, стилет, глазет, параклет* (наряду с традиционными *свет, ответ, след* и т.д.).

Перевод Петрова отличается литературностью – здесь и жанровые реминисценции (Ворон – герой баллад, “дух баллады”), и пародийные ходы (например, XV, 86), и скрытая полемичность. Местом действия в переводе выбран личный кабинет героя – версия, которая имеет право на существование. Однако девятикратное повторение этого слова в сильной позиции создает совершенно ненужный акцент: чувство меры здесь явно изменяет переводчику. Оценочные характеристики Ворона любопытны (“Ты в отчаянье – воитель, / Ты в пустыне – искуситель” – XV, 87; ср. также оксиморон “вещий лгун” – XVII, 101), хотя они и выходят за пределы задач перевода. В трактовке сюжета переводчик непоследователен, здесь есть свои взлеты (XVI строфа) и падения (X строфа). Отметим также общую культуру стиха; удачную (XI, 65–66; XIV, 79–80) и оригинальную (XIII, 74) трактовку ряда “трудных мест”. (Выражения вроде “Ночью некому без дела постучаться в кабинет” – III, 17, единичны.)

## Донской 1976

**Сведения об авторе перевода.** Михаил Донской (псевдоним; настоящее имя – Михаил Израилевич Явец, 1913–1996) – математик, переводчик.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки каждой отдельной взятой строфы соответствует оригиналу. Сквозная рифма – одна – на *-да* (I–XVIII). Данная рифма в качестве сквозной применена в русских переводах впервые (если не считать перевод Неустановленного переводчика, датированный не позже 1934 г., впервые публикуемый в настоящем издании).

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах соблюдается на протяжении всего перевода.

В первых семи строфах четыре концевых слова (по два раза употреблены слова “сюда”, “звезда”, “да”, один раз – “всегда”); одиннадцать последних строф оканчиваются традиционным рефреном “Никогда!” (в том числе пять раз употреблено «Ворон каркнул: “Никогда!”»).

Перевод 13-го стиха: “Шорох шелковой портьеры напугал меня без меры”.

**Трактовка сюжета. Символы.** В 8-м стихе образный ряд порядком редуцирован, “тень” исчезла: “Тлели головни в камине, вспыхивая иногда...”

В малой кульминации за счет стилистической полифонии создается эффект пастиша:

Только я наружу глянул, как в окошко Ворон прынул,  
Древний Ворон – видно, прожил он несчетные года.  
Взмыл на книжный шкаф он плавно и расселся там державно,  
Не испытывая явно ни смущенья, ни стыда,  
Там стоявший бюст Минервы оседлал он без стыда,  
Словно так сидел всегда.

Любопытна в связи с этим замена греческого первообраза (Афина Паллада) позднейшей римской параллелью (Минерва). Факт замены “нейтральной” (?) Паллады “фонетически значимой” Минервой А. Шарапова объясняет тем обстоятельством, что Минерва “является почти полной анаграммой Невермора”<sup>171</sup>. Однако при столь широкой трактовке термина под анаграмму рефрена может подпасть не один десяток слов (вспомним хотя бы шекспировское слово Мортимер, которое должен был произносить скворец и которое, по мнению Генри Шепперда, могло повлиять на Nevermore<sup>172</sup>). К тому же Эдгар По недаром остановился на имени Pallas, а не Minerva – в частности, его привлекла “звучность” (“sonorousness”) самого слова Pallas<sup>173</sup>.

Эффект пастиша еще более ярок в IX строфе:

Усмехнулся я... Вот ново: птица выкрикнула слово;  
Пусть в нем смысла и немного, попросту белиберда,  
Случай был как будто первый, – знаете ль иной пример вы,  
Чтоб на голову Минервы взгромоздилась без стыда  
Птица или тварь другая и в лицо вам без стыда  
Выкрикнула: “Никогда!”

Из X строфы переводчик изымает “друзей”, зато помещает сюда “Линор” (“Нет в мире этом той, с кем связан я обетом” – X, 57), чтобы подчеркнуть

<sup>171</sup> Шарапова А. Вместо послесловия // По Э. Стихи [Эдгар По в переводах Константина Бальмонта]. М., 2006. С. 261.

<sup>172</sup> См. примеч. 57 к статье «“Ворон” Эдгара По: мир как вопрос».

<sup>173</sup> Poe E.A. The Philosophy of Composition... P. 166.

одиночество героя – логическая мотивировка не совпадает здесь с психологической.

XIII строфа оригинала характеризуется пересечением прямых и обратных связей – от внутреннего состояния героя, поглощенного разгадыванием смысла слова “Nevermore”, к интерьеру комнаты и от него – к воспоминаниям героя о Линор. В 4–6-м стихах переводчик усиливает контраст между “внешним” и “внутренним” – такое усиление не входит в сколько-нибудь серьезное концептуальное противоречие с подлинником: “...Все, все было, как всегда, / Лишь ее, что вечерами в кресле нежилась всегда, / Здесь не будет никогда!” (выделено мной. – В. Ч.).

Из XIV строфы перевода выпадает “непентес”, но существенно другое – времени у героя стихотворения По мало и его судьба должна решиться здесь-сейчас, а не в отдаленном будущем; герой перевода Донского, судя по всему, никуда не торопится и поэтому может позволить себе отнестись к происходящему философски:

Потерпи, придет забвенье, ведь всему своя чреда (XIV, 83).

Ср. подстрочный перевод:

Испей, о испей сей добрый непентес и позабудь свою утраченную Линор!

Из XV строфы выпал “бальзам в Галааде”, его абстрактным эквивалентом стало обретение “от мук спасенья”, которое при расшифровке приняло облик все того же “забвенья” из XIV строфы: “В душу хлынет ли забвенье, словно мертвая вода, / И затянет рану сердца, словно мертвая вода?” (XV, 88–89). Вопрос корреляции темы забвения с концептом ‘вода’ – далеко не праздный вопрос, хотя в контексте стихотворения фольклорный образ “мертвой воды” выглядит немотивированным.

XVI строфа передает пожелание героя “The Raven” гораздо адекватнее:

“Птица ль ты, вешун постылый, иль слуга нечистой силы,  
Заклинаю небом, адом, часом Страшного суда,–  
Что ты видишь в днях грядущих: встречусь с ней я в райских кущах  
В миг, когда среди живущих кончится моя страда?  
Встречусь ли, когда земная кончится моя страда?”  
Ворон каркнул: “Никогда!”

Здесь немало “лишних” образов – так, в оригинале нет ни “ада”, ни “Страшного суда”, – подступая к теме Эдема, герой “The Raven”, естественно, апеллирует к “верху”, а не к “низу”. Образ “Страшного суда” – не изобретение Донского, до него этот образ осваивали Уманец (1908) и Брюсов (1915).

Донской – один из переводчиков, сохранивших единоначатие XV–XVI строф.

Последняя строфа перевода Донского выразительна:

И, венчая шкаф мой книжный, неподвижный, неподвижный,  
С изваяния Минервы не слетая никуда,  
Восседает Ворон черный, несменяемый дозорный,  
Давит взор его упорный, давит, будто глыба льда.  
И мой дух оцепенелый из-под мертвой глыбы льда  
Не восстанет никогда.

“Несменяемый дозорный” – удачная находка переводчика, органично вписывающаяся в образный ряд последней строфы (в английском тексте этого выражения нет). Если герой “The Raven” сравнивает глаза Ворона с глазами грезящего демона, то герой перевода Донского считает более важным подчеркнуть воздействие взора птицы, который “давит, будто глыба льда” (XVIII, 106). Переводчик, таким образом, создает свою версию концовки, в которой “дух” смотрится органичнее традиционной “души”.

**Ключевая метафора** в точности повторяет метафору Оленича-Гнененко: “Вынь свой клюв из раны сердца <...>!”.

**Вывод.** Значение перевода Донского во многом определяется тем, что из малопродуктивной затасканной рифмы переводчику удалось извлечь если не максимум пользы, то, во всяком случае, немало полезного – двойная трудность состояла в том, что рифма на *-да* была предложена в качестве сквозной. Конечно, не обошлось без “издержек” – так, встречаются втычки “да, да!” (I, 4–5; III, 18), “ну да!” (VI, 36).

Свободное владение языком – не всегда гарантия непохожести перевода на предшествующие образцы. Так, сопоставление соответствующих фрагментов XVII строфы (XVII, 100–102) текстов Оленича-Гнененко и Донского обнаруживает несомненное сходство – здесь имеет место невольная реминисценция:

Оленич-Гнененко

“...Прочь отсюда без следа!  
Вынь свой клюв из раны сердца! Прочь отсюда без следа!”  
Каркнул Ворон: “Никогда!”

Донской

“...прочь, исчезни без следа!  
Вынь свой клюв из раны сердца, сгинь навеки без следа!”  
Ворон каркнул: “Никогда!”

Эффект пастиша, спорадически возникающий на отдельных участках повествования (VII, IX), возможно, был занесен ветерком постмодернистской литературы, которая в 1976 г. была в СССР на нелегальном положении. Впрочем, говорить о каком-либо серьезном постмодернистском уклоне в русских переводах “Ворона” этого периода нет оснований.

Следует отметить также такую интересную стилевую тенденцию перевода Донского, как тяготение к афористичности (ср.: “Но вселяет бодрость – слово” – III, 15; “Нет, бояться недостойно” – IV, 19; “Но ведь птицы повторяют, что твердят их господа” – XI, 62; “...ведь всему своя чреда” – XIV, 83).

Сравнительный анализ переводов послевоенного периода

**Объем строфы и текста перевода.** Все переводчики (кроме Лыжина и Воронель) сохранили количество стихов строфы, объем текста перевода у них соответствует объему текста оригинала. Воронель удлинила последнюю, XVIII, строфу на один стих, из-за чего общий объем составил 109 стихов. Лыжин решил обойтись без XV строфы, вследствие чего общий объем составил 102 стиха.

**Размер.** 8-ст. хорей для послевоенного периода стал нормой; все переводчики употребили также в последнем стихе строфы 4-ст. хорей; дополнительный 109-й стих в переводе Воронель представляет собой также 4-ст. хорей.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифм каждой отдельной строфы у всех переводчиков, кроме Лыжина, повторяет схему оригинала (у Воронель – отступление в трех строфах). Схема рифм перевода Лыжина резко отличается от схемы оригинала.

Отрадно отметить факт использования группой переводчиков (Василенко, Бетаки, Петров, Донской) единой сквозной рифмы, причем это не традиционная рифма на *-ор*, а рифмы на *-ет* (Василенко, Петров), *-уть* (Бетаки), *-да* (Донской) – последние две в качестве сквозной были обнародованы в русских переводах впервые<sup>174</sup>. Остальные переводчики использовали по две (Оленич-Гнененко, Зенкевич) и даже по несколько рифм (Лыжин, Воронель).

Принцип тавтологической рифмовки полностью выдержан лишь в переводах Петрова и Донского, остальные переводчики используют его в подавляющем большинстве строф (Оленич-Гнененко, Зенкевич, Василенко, Бетаки); в переводах Лыжина и Воронель этот принцип не соблюдается.

Переводчиками “третьей волны” были предложены следующие варианты передачи символа-рефрена “Nevermore”:

1. “Никогда” (Оленич-Гнененко, Воронель, Донской);
2. “Nevermore” (Зенкевич).
3. “Никогда” + “Nevermore” (Лыжин).
4. “Возврата нет” (Василенко, Петров);
5. “Не вернуть” (Бетаки).

Единственный рефрен, не употреблявшийся русскими переводчиками ранее, – глагол с отрицательной частицей *Не вернуть!* (Бетаки) –

<sup>174</sup> Впервые рифму на *-да* в качестве сквозной опробовал в своем переводе, созданном до 1934 г., Неустановленный переводчик. Следует однако учесть, что этот перевод, воспроизводимый с автографа в настоящем издании, нигде ранее не публиковался.

звуковой комплекс, соответствующий английскому рефрену (содержит три слога и “каркающий” звук *p*, правда, один; кроме того, первые звуки *never* максимально приближены к английскому созвучию *never*); для полной конгениальности русскому рефрену недостает морфологической и семантической эквивалентности, хотя высказывалось мнение, что он “точен по смыслу (основное содержание поэмы – скорбь человека, оплакивающего умершую возлюбленную)”<sup>175</sup>. Однако в случае морфологической удаленности двух рефренов ставить вопрос о смысловой близости (не говоря уже о “точности”) можно лишь в широком контексте. Тем не менее блестящая находка Г. Кочура, который впервые использовал рефрен в переводе на украинский, проторив дорожку русским переводчикам, заслуживает быть отмеченной. Однако при всем том, что целый ряд украинских исследователей (М. Стриха<sup>176</sup>, О.П. Рыхло<sup>177</sup>, В.М. Назарец и Е.М. Васильев<sup>178</sup> и др.) рассматривают рефрен Г. Кочура “не вернуть” как адекватный английскому, предпочтение в целом отдается рефрену “дарма́” (укр. – даром, напрасно, бесполезно, ничего, пустое, нипочем и др.), введенному в 1972 г. А. Онишко. Так, по мнению О.П. Рыхло, «дарма» “в значительной степени пересекается с семантическим полем английского “nevermore” и лучше всех других рефренов передает те звуки, которые естественно издает ворон»<sup>179</sup>. Воздерживаясь от анализа степени близости украинского “дарма” английскому “nevermore”, отметим, что нам не известен ни один орнитологический источник, который мог бы подтвердить приписываемый данному рефрену звукоподражательный эффект.

Хотя М. Зенкевич не был первым переводчиком, использовавшим рефрен “Nevermore”, любая дискуссия о рефрене “Ворона” так или иначе затрагивала его перевод. Высказывалось даже радикальное мнение, будто «непереведенный элемент текста (тем более рефрен!) не может не вызывать ощущения беспомощности и непрофессионализма переводчика, особенно в заключительной строке: “Никогда, о nevermore!” ...»<sup>180</sup>. Если ставится вопрос о “непрофессионализме” таких выдающихся переводчиков, как В. Жаботинский и М. Зенкевич, то что можно сказать о многих других? В одном из своих интервью венгерский критик и переводчик Дьердь Радо, вводя понятие логемы (единицы перевода как “логической операции”), пояснял: «Пример

<sup>175</sup> Ноздрина В. Отступление переводчика // <http://www.interlit2001.com>.

<sup>176</sup> Стриха М. Указ. соч. С. 9.

<sup>177</sup> Рыхло О.П. Варіативність перекладів рефрену “Nevermore” з поеми Е.А. По “The Raven” // Науковий вісник Чернівецького університету. Германська філологія: Збірник наук. праць. Чернівці, 1997. С. 171–177.

<sup>178</sup> Назарець В.М., Васильєв Е.М. Птах на ймення “Не вернуть”, або біль душі Едгара По // Зарубіжна література в навчальних закладах. 1999. № 4. С. 10–15.

<sup>179</sup> Рыхло О.П. Відтворення мовностилістичних особливостей творів Е.А. По в українських перекладах: Автореф. дис. ... канд. філолог. наук. Київ, 2002 // <http://www.lib.ua-ru.net/inode/3287.html>.

<sup>180</sup> Ноздрина В. Указ. соч.

семантической и фонетической логемы – долгое, звучное “о” в сочетании с “r” – “nevermore” (“никогда больше”) в знаменитом “Вороне” Эдгара По. Как передать на другом языке фонетический и смысловой эффект этой логемы-рефрена, определяющей в конце каждой строфы и определяющей всю тональность поэмы? Полноценная передача ее не всегда возможна. Находчивость переводчика подсказывает иногда совершенно оригинальное решение. Михаил Зенкевич, например, просто сохранил в русском переводе это ключевое слово: каркнул Ворон: “Nevermore!”. Русский переводчик ввел это английское слово в текст как загадку – прием, близкий художественному стилю поэмы, а разгадку читатель находит в последней строке стихотворения»<sup>181</sup>. Это не так. Во-первых, смешанные русско-английские синтагмы (“разгадка”), в которых ярко прослеживается эффект билингвизма (“Никогда, о, nevermore!”), появляются в тексте дважды (XII, 72; XVIII, 108). (Об оценке этого явления см. раздел “Форма стиха”.) Во-вторых, русский читатель, в отличие от англо-американского, попадает в особо затруднительное положение: ему надо решать, как минимум, две большие загадки: одну – сюжетную – заданную автором, другую – языковую – навязанную переводчиком. Маловероятно, что это могло быть сознательной установкой такого переводчика, как Михаил Зенкевич, да еще в 1946 г.

Смешанные русско-английские синтагмы использует в своем переводе и Павел Лыжин, причем, в отличие от Зенкевича, в качестве рефрена он использует на равных правах два слова попеременно – “Nevermore” и “Никогда”.

В переводе Бетаки – также впервые – были применены два рифмующихся друг с другом рефрена. Вообще же в этой области отмечаются крайности – выделим случаи употребления единого универсального слова-рефрена (Петров, Василенко), а также случаи неупотребления рефрена в первой части перевода (Воронель, Донской).

На 13-й аллитерационный стих чутко отреагировали все переводчики (кроме разве что Лыжина), хотя в ряде случаев не обошлось без влияния Бальмонта, Жаботинского, Брюсова. Так, строка Василенко обнаруживает значительную близость переводу Брюсова 1915 г. (из семи слов совпадают шесть).

**Трактовка сюжета. Символы.** В области трактовки сюжета намечается тенденция к более тщательной проработке внешнесобытийного ряда, “реалистической обстановки” (Зенкевич); следствием стремления адаптировать идеи “Ворона” к мировоззрению советского человека явилась трансформация образного ряда (изъятие образа “небесной любви” и “религиозных” символов), трактовка сюжета в сугубо материалистическом духе (Оленич-Гнененко).

<sup>181</sup> Радо Д. Указ .соч. С. 228.

Вновь сказались традиционные для русских переводчиков “Ворона” автотабуированные в употреблении отдельных слов-образов – так, из семи переводов лишь в одном (Зенкевич) фигурирует образ *непентеса* – одного из ключевых в стихотворении.

Сюжетодеформирующий метод “забегания вперед”, разрушающий авторский замысел, не забыт и советскими переводчиками: ту или иную дань ему отдали Оленич-Гнененко, Воронель, Бетаки, Василенко.

**Ключевая метафора.** В переводах Зенкевича, Петрова и Василенко метафорическое выражение передано точно, другие переводчики (Оленич-Гнененко, Воронель, Донской) усилили его за счет метафоры “рана сердца”. Бетаки усиливает выражение, добавляя к “клюву” эпитет “проклятый”. У Лыжина двойное усиление: к “клюву” добавлены эпитеты “сверлящий” и “упорный”, причем Ворон охарактеризован как “кровопийца”. В двух случаях имеет место буквальный повтор: Донской повторяет Оленича-Гнененко, Василенко – Брюсова.

**Вывод.** Если пять переводов из восьми так или иначе вписываются в магистральную линию русских переводов “The Raven”, то о трех следует сказать особо. Перевод Оленича-Гнененко удовлетворяет всем формальным требованиям, однако искажает генеральную идею произведения. Идеологемы советского времени серьезно повлияли на концепцию перевода, который может быть аттестован как “советский” ОТВЕТ на “американский” ВЫЗОВ. Работа Воронель состоялась не как перевод (здесь слишком много отступлений, возможно, намеренных, от подлинника – как формальных, так и затрагивающих область трактовки сюжета), а как *вольное переложение*. С позиций вольного переложения это вполне качественный текст, обладающий художественными достоинствами. Текст Лыжина – также вполне качественный текст, который не претендует на звание “перевода”, преднамеренно удаляясь от оригинала и общим объемом, и схемой рифмовки.

Пять переводов (Лыжин, Василенко, Воронель, Бетаки, Петров) были “заморожены” по разным причинам: они увидели свет несколько десятилетий спустя, причем три из них на заре XXI в. (текст Нины Воронель лишь 45 лет спустя!).

Вершина рассматриваемого периода и одна из лучших русских переводческих работ – перевод Михаила Зенкевича. По целому ряду параметров (трактовка отдельных звеньев сюжета, точность словоупотребления, естественность поэтической речи и интонации) он может считаться лучшим. Правда, и он не свободен от отдельных недостатков, главным из которых следует признать излишний академизм – как следствие сознательной установки поэта на передачу “реалистической обстановки”.

Перевод Петрова отмечен литературностью, любопытны его пародийные ходы.

В переводе Василенко не вполне удачно использован опыт предшествующих переводчиков, в целом он маловыразителен.

Переводческая работа Донского оригинальна. Обращают на себя внимание: употребление затасканной рифмы на *-да* в качестве единой сквозной, тяготение к афористичности, использование эффекта пастиша, глухо предвозвещающего постмодернистские опыты Топорова и Голя в конце 1980-х.

Значение перевода Бетаки определяется таким нововведением, как использование двух рифмующихся друг с другом русских рефренов, причем главный рефрен “не вернуть” был опробован на русской почве впервые.

В целом же тридцатилетний период после Великой Отечественной войны был отмечен лишь пятью опубликованными переводами. О причинах такого охлаждения интереса к великому произведению будет сказано ниже. Пока же выделим факт обретения переводом Зенкевича статуса *классического* – издателя первого серьезного издания сочинений Эдгара По в советскую эпоху<sup>182</sup> предпочли этот перевод всем остальным. По числу перепечаток во второй половине XX в. он лидирует. (В последние два десятилетия чаще других воспроизводится перевод Бальмонта.)

#### Общая характеристика периода

Уцелевшие двадцатых,  
обреченные тридцатых,  
перемолотые сороковых,  
задушенные пятидесятых,  
надеющиеся шестидесятых,  
исковерканные семидесятых...

*Михаил Яснов.*

*Кто у нас делает литературу*

После выхода в 1924 г. перевода Брюсова наступили годы переводческого затишья (1925–1945 и 1947–1971). О “Вороне” в России забыли почти на полвека, если не считать кратковременной вспышки 1946 г. – на волне подъема, связанного с окончанием Великой Отечественной войны, публикуется сразу два перевода (Оленич-Гнененко, Зенкевич). (Попутно отметим, что в 1930-х годах появились переводы (нам известно всего два) в эмигрантской печати: Жаботинский, 1930, Париж; Голохвастов, 1938, Нью-Йорк, которые примыкают к предыдущему периоду.) После войны в эмиграции создает свой перевод еще один русский писатель (Лыжин, 1952). «Вместе с укреплением тоталитарного режима в СССР, – отмечает исследователь, – область “дозволенного” в культуре последовательно сужалась, ограничиваясь по различным основаниям: к борьбе с буржуазной идеологией, пережитками дореволю-

<sup>182</sup> См. примеч. 153.

ционного прошлого, религиозным “дурманом”, связями с “белогвардейской” эмиграцией стали добавляться и связи с левой (троцкистско-зиновьевской) или правой (бухаринской) оппозицией, и “кулацкая”, и “подкулацкая” пропаганда, и недооценка роли коммунистической партии, и Коминтерна, и умаление заслуг товарища Сталина, и т.д.»<sup>183</sup>.

О том, какое значение придавала коммунистическая партия литературе и искусству в деле идеологического воспитания масс, свидетельствуют Постановления ЦК ВКП(б) от 14 и 26 августа 1946 г. – «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» и “О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению”. Страна только-только отпраздновала победу и начала зализывать раны, а идеологи коммунизма уже клеймили инакомыслящих. Для нас особое значение имеют следующие частности. В первом из этих Постановлений произведения, “проникнутые тоской, пессимизмом и разочарованием в жизни” аттестуются как принижающие идейный уровень журнала<sup>184</sup>. Во втором – раскритикованы пьесы английских и американских драматургов, являющиеся “образцом низкопробной и пошлой зарубежной драматургии, открыто проповедующей буржуазные взгляды и мораль”<sup>185</sup>. В документе четко формулируются задачи, которыми должны руководствоваться советские писатели (читай: и переводчики). “Сила советской литературы, самой передовой литературы в мире, – сказано здесь, – состоит в том, что она является литературой, у которой нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов государства. Задача советской литературы состоит в том, чтобы помочь государству правильно воспитать молодежь, ответить на ее запросы, воспитать новое поколение бодрым, верящим в свое дело, не боящимся препятствий, готовым преодолеть всякие препятствия”<sup>186</sup>.

При таких установках браться за перевод “буржуазного” произведения, проникнутого “тоской и пессимизмом”, – дело вредное, если не сказать небезопасное. (Переводы Оленича-Гнененко и Зенкевича успели появиться до выхода в свет известных Постановлений.) Неудивительно поэтому, что вплоть до 1972 г. официально не зарегистрировано ни одной попытки напечатать “Ворона” (возможно, единичные попытки все же имели место, но они не увенчались успехом<sup>187</sup>). Конечно, в годы хрущевской “оттепели” и бреж-

<sup>183</sup> Кондаков И.В. Культурология: история культуры России: Курс лекций. М., 2003. С. 378.

<sup>184</sup> Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 7-е изд. Ч. II. 1925–1953. М., 1953. С. 1029.

<sup>185</sup> Там же. С. 1033.

<sup>186</sup> Там же. С. 1030.

<sup>187</sup> О ситуации тех лет дает представление следующий эпизод. В мае 1960 г. на вечере американской поэзии в Доме писателей с только что переведенным “Вороном” должен был выступить Василий Бетаки. Однако в связи с известным инцидентом (“дело Пауэрса”) вечер был отменен (см. об этом подробнее в мемуарах Бетаки “Снова Казанова” и его пародии “Воронья история”).

невского правления писатели не подвергались такому жесткому идеологическому прессингу, но ведь надо было учитывать и "встречное течение": спрос на поэзию По в советских читательских кругах был невелик. Вышедшее в 1958 г. тиражом в 150 тыс. экземпляров "Избранное" По<sup>188</sup> полностью удовлетворило этот скромный запрос. (За весь указанный период опубликовано всего 18 работ советских критиков и исследователей, посвященных различным аспектам творчества американского писателя, из них три рецензии.) Отголоском "вульгарного материализма" можно считать позицию Н.И. Самохвалова о "черном настоящем" Америки Эдгара По и ее "светлом будущем": "Неумолимая поступь истории устраняет безысходность предсказаний поэта, дает основания для оптимистической развязки трагической судьбы этого континента"<sup>189</sup>.

Значительный интерес представляет анализ творческих установок двух советских поэтов-переводчиков, почти одновременно представивших на суд читателей свои переводческие работы. Михаил Зенкевич, известный поэт, примыкавший в свое время к акмеистскому "Цеху поэтов", озабочен чисто литературными задачами. Главное для него – "подчеркнуть ту реалистическую обстановку", из которой исходил автор и которая была затушевана в старых переводах "символической стороной". Идеологии для Зенкевича как бы не существует, хотя под перенос акцентов с внутрисюжетного напряжения на внешнесобытийный ряд можно при желании подвести и социально-психологическую мотивацию.

Накопивший к тому времени немалый литературный опыт (в числе его достижений числился перевод "Алисы в стране чудес" Л. Кэрролла), Александр Оленич-Гнененко преследовал иную цель – адаптировать американского поэта к идеям и вкусам советского читателя послевоенного времени. Поэтому за исходный тезис было принято положение об антикапиталистическом и атеистическом характере творчества По. Так, в примечаниях к "Избранному" Оленича-Гнененко (1954) говорилось об "атеистической и антикапиталистической направленности лучших его стихов и призыве всегда стремиться вперед, несмотря ни на какие трагические разочарования в царстве бессердечного чистогана"<sup>190</sup>. Работа по формированию нового (по терминологии поэта-переводчика – "истинного") имиджа Эдгара По проводилась Оленичем-Гнененко в двух направлениях – в докладах, выступлениях и в переводческой практике (в частности, была пересмотрена концепция "идеальной любви" в "Вороне", изъяты "религиозные" символы). Работа эта имела и соответствующий ре-

<sup>188</sup> См. примеч. 153.

<sup>189</sup> Самохвалов Н.И. Черный Ворон и Белый Кит // Американская литература. Проблемы романтизма и реализма. Краснодар, 1973. Вып. 2. С. 10.

<sup>190</sup> [Без автора]. Примечания // Оленич-Гнененко А. Избранное: Проза. Стихи. Поэмы. Сказки. Переводы. Ростов н/Д, 1954. С. 466.

зонанс в литературно-критических кругах. Так, в критико-биографическом очерке о писателе сказано: «Читая переводы Оленича-Гнененко, видишь, как бережно подходит он к оригиналу, стараясь подчеркнуть именно светлые стороны творчества Эдгара По, тем самым усиливая протестующий характер стихов поэта, всей душой рвавшегося из мира, “где нет мечтам пощады” (“Эльдорадо”, “Аннабель Ли”). Весь трагизм поэта был в том, что он не видел реальных путей из этого мира. Надежды на “рай небесный” у него не было, он отрицал самую мысль о его существовании и создал в воображении своеобразное поэтическое Эльдорадо – мир светлых мечтаний, чистой любви. Но и туда проникали кошмары и ужасы земного бытия, отравляющие сознание. Отрицанием веры в загробную жизнь и было его стихотворение “Ворон”, с большим искусством переведенное Оленичем-Гнененко»<sup>191</sup>. На обложке цитируемого издания был указан 1961 г., но это вполне мог быть и 1951-й и 1946-й – вербальная составляющая кодов советской эпохи практически не менялась. Случай Оленича-Гнененко – яркий пример того, как идеологемы советского времени непосредственно влияли на язык перевода. Так, на слова *непентес* (XIV), *бальзам* [в Галааде] (XV), *Эдем* (XVI), символизирующие три ступени освобождения души героя от бремени, переводчик наложил табу. Истоки этого далеко не единичного явления были вскрыты в одной из работ М. Мамардашвили. “...Любую попытку назвать вещи своими именами, – писал философ, – воспринимают как оскорбление святынь, простейших моральных чувств советского человека. (...) И ты видишь там причудливую смесь своекорыстного знания: реальность и использование слов как ее прикрытия, и искреннее незнание реальности, и главное – нежелания ее знать, потому что знание реальности поставило бы под вопрос эту морализаторскую кашу. Это – совершенно первобытное дохристианское состояние какого-то магического мышления, где слова – они и есть реальность, и поэтому, если ты вслух что-то назвал, то что-то случится с предметом, который обозначен этим словом, или если ты не сказал слова, то нет и предмета. Так что дело не в цензурном запрете слова, а в том, что есть какое-то внутреннее табу, магическое табу на слова. В магии они отождествлены с вещами”<sup>192</sup>. Мифологическую подоплеку различных фобий советского человека эпохи тоталитаризма, связанных с нарушением этого внутреннего табу, выявлял в своем исследовании В. Паперный: “...Если произнести (тем более написать. – В. Ч.) *неправильное слово* (...), это приведет к катастрофическим последствиям”<sup>193</sup>.

Если Серебряный век подошел к “Ворону” слишком близко, то советский послевоенный период смотрит на него уже с более отдаленной дистанции и

<sup>191</sup> Червяченко Г. Александр Павлович Оленич-Гнененко: Критико-биографический очерк. Ростов н/Д, 1961. С. 71.

<sup>192</sup> Мамардашвили М. Философия действительности // Заря Востока. 1989. 25 июня. С. 4.

<sup>193</sup> Паперный В. Культура Два. 2-е изд., испр. и доп. М., 2006. С. 229.

куда более отстраненно. Такой “отход” имел свои преимущества: он позволял наблюдателям подмечать детали, которые с близкого расстояния были неразличимы. Некоторая скованность и несвобода в передаче образного ряда стихотворения объяснялись тем, что над переводчиками висел дамоклов меч тоталитарной системы. Характерная примета периода – разрыв между временем создания и временем публикации перевода, иногда довольно значительный, длиной в несколько десятилетий (Воронель, Василенко, Петров). “Переводческая школа 30–50-х годов, – отмечал В.В. Биbihин, – была порождением своего холодного времени. Как она могла сделать близкой и домашней западную реальность, когда чувствовала себя бездомной?”<sup>194</sup>

Советские переводчики послевоенного времени тем не менее исподволь протаптывали тропинку, по которой пройдет следующее поколение переводчиков, более свободное от типичных комплексов гомо советикуса.

## 5. ПЕРЕВОДЫ ПОЗДНЕСОВЕТСКОГО И ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДОВ (1988–2000)

### Анализ текстов

#### Саришвили [1984] 1990 P1

**Сведения об авторе перевода и переводе.** Владимир Карлович Саришвили (р. 1963) – поэт, переводчик, журналист.

Перевод выполнен в 1984 г. (дата установлена по беловому автографу).

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строфы соответствует оригиналу. Сквозная рифма – одна – на *-ор* (I–XVIII); предшественники: Жаботинский, Звенигородский, Вас. Федоров, Голохвастов.

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах соблюдается в первых 16 строфах (последние две строфы отступают от этого правила).

В первых семи строфах концевые слова разные (в двух строфах – I и III – повторен последний стих с концевым словом “вор”); одиннадцать последних строф оканчиваются рефреном “Нэвермор” (в том числе шесть раз употреблено «Молвил Ворон: “Нэвермор”») – транслитерацией английского слова “Nevermore”.

13-й стих в переводе Саришвили повторяет ритмико-синтаксический рисунок стиха в переводе Донского с небольшой лексической модификацией:

<sup>194</sup> Биbihин В.В. Слово и событие. М., 2001. С. 197.

“Шелест шелковой портьеры взволновал меня без меры” (ср.: “Шорох шелковой портьеры напугал меня без меры”).

**Трактовка сюжета. Символы.** Трактовка сюжета достаточна вольная. Из II строфы выпадает образ призрака-тени от затухающих в камине углей. Процесс затухания кажется переводчику менее действенным, чем процесс бурного горения: “Полыхали угли, точно адский свадебный убор” (II, 8; ср. подстрочник: “И каждый отдельный угасающий уголек оставлял свою тень-призрак на полу”). Изысканный эвфемизм Э. По “безымянной здесь навсегда” трансформирован в романтическое клише “чей погас навеки взор” (II, 12).

Переводчик ослабляет и без того слабо выраженную пространственную активность своего героя – после закрытия дверей комнаты ничего о его передвижениях неизвестно (он не открывает ставню в VII строфе и не выкатывает свое кресло в XII). По всей видимости, Ворону самому пришлось справиться с задачей проникновения в жилище человека:

И без жеста и без знака Ворон выступил из мрака  
 Так величественно, точно светский щеголь и позер.  
 Это гость – не друг, не вор он, а всего лишь древний Ворон.  
 Сеет смуту, сеет мор он, жнет разлуку и раздор.  
 Он вспорхнул на бюст Паллады, сел там, черен, как раздор,  
 Мой незванный визитер.

Строфа выразительна по звучанию, насыщенность тропами делает ее художественно яркой. Однако переводчик равнодушен к принципу наращивания символичности – уже в VII строфе он предлагает читателям свою концепцию Ворона: “Сеет смуту, сеет мор он, жнет разлуку и раздор” (VII, 40). (Ср. также: “Ворон, черный победитель, неподвижный дирижер, / Вечный Ворон – Нэвермор!” – XVIII, 107–108.) Сравнение Ворона со “светским щеголем и позером” (в тексте По Ворон сравнивается с “лордом или леди”) вполне допустимо, но с новым образом плохо вяжется употребленное переводчиком наречие “величественно” (VII, 38).

Прием “забегания вперед”, использованный в X строфе (“Он сидит на изваянье, всем надеждам, всем желаньям / Хриплым окриком готовый дать решительный отпор” – X, 55–56), к сожалению, оказался не единичным: концовка XII строфы захватывает “настоящее” героя, смыкаясь таким образом с эпилогом: «И, как видно, в путь обратный *не собрался до сих пор*. / Я сидел, гадая тщетно, и *гадаю до сих пор*: / Что же значит “Нэвермор”?» (XII, 70–72; выделено мной. – В. Ч.). Отметим при этом, что первая половина XII строфы ничего общего с подлинником не имеет.

В XIII строфе вместо горького сетования героя на то, что Линор уже никогда не удастся прикоснуться к бархатной подушке, мы видим противопоставление тяжелого состояния героя новому статусу Линор, которой “... в раю

вовек не слышать этот сумеречный хор” (XIII, 77). Образ “рая”, конечно, надо было приберечь для кульминационной XVI строфы.

Из ощутимых “потерь” перевода отметим также снятие “рыцарской” параллели (VIII, 45) и переименование ключевого для VIII строфы вопроса, приведшее к искажению идеи (VIII, 47–48):

Что же значит имя “Ворон” в тех краях, где мрачный бор?  
Молвил Ворон: “Нэвермор”.

Ср. подстрочный перевод:

Скажи мне, каково твое благородное имя на Плутоновом берегу Ночи!  
Ворон изрек: “Больше никогда”.

Чтобы забыть Линор, герой перевода Саришвили должен осушить не чашу забвения (в оригинале: *perenthe* – трава забвения), а *чашу скорби* (!) (XIV, 82).

Галаадский бальзам интерпретируется переводчиком не как бальзам от душевной раны, а как “бальзам от страсти по утраченной Линор” (XV, 82).

XVI строфа перевода Саришвили – одна из наиболее близких подлиннику; однако она не отличается особым динамизмом и по своему напряжению уступает другим строфам (в частности, “малой кульминации”):

Будь ты злобный адский житель, будь ты демон-искуситель,  
Но над нами Божья воля, вечный голубой шатер,  
Я молю тебя ответить – суждено ль когда-то встретить  
Мне на том, на лучшем свете, лучезарную Линор,  
Заклучу ли я в объятья лучезарную Линор?  
Молвил Ворон: “Нэвермор”.

Подобно многим своим предшественникам Саришвили варьирует первые стихи XV–XVI строф.

Последняя строфа отходит от замысла По достаточно далеко:

За окном уже светает – он сидит – не улетает,  
День декабрьский растает, снова ночь придет на двор,  
Ворон бюста не покинет, верный мраморной Афине,  
Тень, холодная, как иней, ниспадает на ковер.  
Ворон, черный победитель, неподвижный дирижер,  
Вечный Ворон – Нэвермор!

Отсутствует сравнение глаз Ворона с глазами демона, но главное – не проясняется функция *тени* (здесь – просто как элемент описания; напомним также, что образ тени отсутствует во II строфе перевода). Об оригинальной концовке перевода, где дается концепция Ворона, речь шла выше.

**Ключевая метафора.** Выражение усилено переводчиком за счет экспрессивного эпитета *кровавый*: “Вынь кровавый клюв из сердца...”

**Вывод.** Для перевода Саришвили характерно соблюдение большинства формальных требований при достаточно вольной трактовке сюжетных эпизодов. Перевод портят метод “забегания вперед” и авторские оценки Ворона, создающие “свою” концепцию образа, – все это ведет к разрушению замысла По.

Весьма примечателен факт использования переводчиком в качестве генерального рефрена английского слова “Nevermore” в русском правописном варианте – *Нэвермор*. Это сигнал того, что к 1990 г. английский рефрен из-за неоднократного употребления стал восприниматься лексической единицей русского идиословаря переводов “Ворона”.

Текст перевода насыщен сочиненными переводчиком тропами; излюбленным средством художественной выразительности для него является сравнение (“точно адский свадебный убор” – II, 8; “как по ясеню топор” – III, 14; “точно светский щеголь и позер” – VII, 38; “тихая, точно Коцит в устье” – IX, 51 и др.); любопытны характеристики Ворона (“бестолковый горлодер” – XV, 86; “черный победитель” – XVIII, 107; “неподвижный дирижер” – XVIII, 107); уместность иных образов можно поставить под сомнение (например, “кудрявый ангел” – V, 29). Выражение “с века Оно” (VIII, 45) не просто неудачное выражение: оно входит в противоречие с нормами русского языка (можно сказать: “во время оно”, но не “с века оно”).

Переводчик любит игру слов (см., например: III, 17; VII, 39; XI, 61); отметим, что к созвучию “Ворон-вор” впервые прибег в своем переводе Вас. Федоров. Саришвили проявляет особую чуткость к тактильным ощущениям: отметим в связи с этим такой концепт перевода, как ‘*холод*’ (ср.: “вечным холодом окован... двор” – IV, 23; “холодный белый бюст” – IX, 52; “холод оперенья” – XVII, 99; “тень, холодная, как иней” – XVIII, 106).

В аспекте певучести стиха и естественности интонации рассматриваемый перевод – один из лучших; перевод Владимира Саришвили продолжает традиции, заложенные переводом Владимира Жаботинского.

У перевода Саришвили есть свои ценители. Так, соратник Ю.М. Лотмана по тартуской семиотической школе профессор Б.Ф. Егоров, в частности, признавался: “Мне его перевод показался ярче, глубже, сильнее и Бальмонта, и Брюсова”<sup>195</sup>.

## Голь 1988

**Сведения об авторе перевода.** Николай Михайлович Голь (р. 1952) – поэт, переводчик, детский писатель.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

<sup>195</sup> Из письма Б.Ф. Егорова к В.И. Чередниченко от 13 июля 1997 г.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строфы соответствует оригиналу. Сквозная рифма – одна – на *-ло* (I–XVIII). Данная рифма в качестве сквозной применена в русских переводах впервые.

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах в целом выдерживается (исключение – X строфа).

В первой части перевода нет единого рефрена, но все строфы оканчиваются словами, рифмующимися с рефреном “Все прошло”:

|                   |                             |
|-------------------|-----------------------------|
| <i>все прошло</i> | 14 (I, III, IV, VIII–XVIII) |
| <i>не прошло</i>  | 1 (VII)                     |
| <i>ушло</i>       | 1 (II)                      |
| <i>пришло</i>     | 2 (V, VI)                   |

Из общего числа употреблений главного рефрена шесть раз употреблено «Ворон каркнул: “Все прошло”»; в XI строфе – утроение ключевого слова – “Все прошло, прошло, прошло”.

Рефрен “Все прошло” использован в русских переводах впервые, он компактен, содержит звук *p*, хотя по своему значению английскому рефрену не близок.

Из конечных слов чаще других употребляются (главный рефрен не в счет) “стекло” и “чело” – по семь раз.

При переводе 13-го стиха переводчик проявил сдержанность – если учесть общую эвфоническую культуру текста перевода, эту сдержанность можно проинтерпретировать как скрытый протест против явных (“показушных”) аллитерационных эффектов, связанных с выпячиванием шипящих: “И под шорохи гардины в сердце множились картины”.

**Трактовка сюжета. Символы.** Уже первые стихи – сигнал того, что переводчик не будет следовать ни “эдгаровскому” канону, ни предшествующим русским версиям:

Это было мрачной ночью; сны являлись мне воочью  
В смутном книжном многострочье мысль блуждала тяжело.

Образность 8-го стиха переводчиком редуцирована до предела – вся сцена уместилась в полустиише: “Умирал огонь в камине...” (Иным эпизодам переводчик, напротив, уделяет больше внимания, чем автор, – так, весьма подробно, на пространстве четырех стихов [V, 27–30] исследуется проблема *эха* – далеко не ключевая в “Вороне”).

Если герой стихотворения По ищет в книгах способа избавления от скорби по утраченной Линор, то герой перевода Голя просто поверяет “книгам горе по утерянной Леноре” (II, 9).

Рассказчик “The Raven” дорожит последовательностью: его героем выдвигаются различные версии стука (*гость, ветер*), каждая из них проверяется. Рассказчик русской версии “Ворона” последовательностью явно не дорожит: в IV строфе его герой признается воображаемому посетителю, что вначале думал о другом: “Вы так тихо постучали, что подумал я вначале – / Не снега ли, не ветра ли застучали о стекло?” (IV, 21–22). После такого признания возвращаться в VI строфе к версии ветра (так у По) было бы по меньшей мере нелогично.

Трудно устанавливать соответствия между малой кульминацией текстов Голя и По – в русском тексте ощутим эффект пастиша:

И тогда окно открыл я, и в окне, расправив крылья,  
Показался черный ворон – что вас, сударь, привело? –  
И на статую Паллады взмыл он, точно так и надо,  
Черный, сел, вонзая когти в мрамор, в белое чело;  
И пока взлетал он с пола изваянью на чело,  
И минуты не прошло.

Герой перевода Голя заостряет главное внимание на деталях, которые в тексте По вынесены за скобки, – это черный цвет Ворона, контрастирующий с белым цветом мрамора, и скорость его перемещения от начального до конечного пункта (“и минуты не прошло” – VII, 42). С другой стороны, целый ряд важнейших характеристик Ворона (его почтенный возраст, чувство собственного достоинства, бесцеремонность, надменность) остался за рамками VII строфы (правда, в начале VIII говорится о важности и спесивости птицы). В 3-м стихе строфы Ворон взмыл (слово Донского) “на статую Паллады” – замена “бюста” на *статую* весьма рискованная замена с точки зрения принципа правдоподобия (которым переводчик, впрочем, не очень дорожит). Гораздо больший интерес представляет 4-й стих строфы: “Черный, сел, вонзая когти в мрамор, в белое чело”. Несмотря на свою “хтоническую” природу Ворон По – существо мудрое, и демонстрировать агрессию по отношению к бюсту Паллады – олицетворению разумного и гармоничного начала – было бы для него по меньшей мере нецелесообразно. (Достаточно того, что он оседлал бюст, т.е. занял более выгодную позицию в пространстве – в символическом плане это означает “торжествовать победу над врагом” (см. об этом подробнее в комментариях к стихотворению.) Ворон Голя поступает с бюстом (“статуей”) Паллады так, как если бы это была жертва (ср. также XVIII, 104). Но мрамор – субстанция бесчувственная (в пространстве же греческого мифа одолеть Афины Палладу Ворон не в состоянии), и все жесты Ворона косвенно адресуются герою; по всей видимости, этот хищный жест птицы призван усилить моральные страдания последнего: метафора, к которой прибегает герой Голя в XVII строфе, служит тому подтверждением (XVII, 101).

Ироническое сопоставление Ворона с “лордом или леди” (“with mien of lord or lady” – VII, 40) дало богатую пищу русским переводчикам: здесь и *господин* (Брюсов), и *вельможа* (Звенигородский), и *отпрыск родовитый* (Саришвили), и *державный визитер* (Топоров), и даже *царь* (Ананов). Употребленное Голем сравнение Ворона с *патрицием* (“Был он важен, как патриций” – VIII, 43) удачно: античные аллюзии в “Вороне” вполне уместны (правда, “патрицию” больше соответствовал бы “бюст Минервы” – но это уже “мелочи”).

Иронический штрих, обыгрывающий внешность Ворона и содержащий намек на рыцарский мир (см. об этом подробнее в комментариях к подстрочному переводу), выпал из VIII строфы перевода Голя без какой-либо альтернативной замены, хотя можно обратить внимание на иронический эпитет *кривоносый* в самом начале следующей строфы (IX, 49).

IX строфа перевода – яркий образец пастиша:

Странно! Гость мой кривоносый словно понял смысл вопроса.  
Вот ведь как: сперва без спроса залетел ко мне в тепло,  
А теперь дает ответы (пусть случайно, суть не это),  
В перья черные одетый, сев богине на чело;  
Кто видал, чтоб сел богине на высокое чело  
Тот, чье имя “Все прошло”?

Герой в растерянности: ему надо определить свое отношение к высказыванию птицы. Именно здесь – источник серьезнейших расхождений между переводчиком и автором:

Странно! Гость мой кривоносый словно понял смысл вопроса.

Ср. подстрочный перевод:

Я был очень удивлен слышать столь явственно речь этой несуразной птицы,  
Хотя в ее ответе было мало смысла и был он [ответ] малоуместен.

Столь концептуальные расхождения между переводчиком и автором могут стать поводом к развертыванию серьезной лингвофилософской дискуссии. Однако пастиш живет по своим собственным законам, а удивляться “изнутри” можно здесь чему угодно в равной степени: и глубокому смыслу, и бессмыслице, да и расстояние между ними в границах жанра скорее иллюзия.

Неэквивалентность рефрена “Все прошло” рефрену “Nevermore” особо отчетливо проступает в ситуациях, когда он является ответом на конкретный вопрос, как например, в X строфе (X, 59–60):

“Ты и сам, как все, покинешь дом мой – лишь бы рассвело!”  
Ворон каркнул: “Все прошло!”

Ср. подстрочный перевод:

“Завтра он покинет меня, как улетели мои Надежды прежде”.  
Тут птица сказала: “Больше никогда”.

По Голю неясно: собирается ли Ворон покинуть дом или нет.

Следуя традиции, сложившейся в стане русских переводчиков “Ворона”, Голь дублирует мотивы забвения в двух смежных строфах (XIV и XV), причем образ *непентеса* из перевода испаряется, а образ галаадского *бальзама* становится средством забвения, а не исцеления: “Где бальзам из Галаада, чтоб забвенье снизошло?” (XV, 89).

XVI, кульминационная, строфа – не лучшая строфа перевода:

.....  
 .....  
 “Отвечай: узрю ли скоро образ умершей Леноры?  
 Может, там, в Эдеме, взору он откроется светло,  
 В звуках ангельского хора он придет ко мне светло?”  
 Ворон каркнул: “Все прошло!”

Концевое наречие “светло” в сочетании с глаголами “откроется” и “придет” смотрится не столь естественно, как хотелось бы. Обращает на себя внимание отказ переводчика от повтора первых стихов в двух смежных строфах (XV, XVI) – повторены лишь отдельные слова. Переводчик избегает упоминания о божественном начале – в одном случае речь идет о “Провиденье” (XIV, 81), в другом упомянуто “что-нибудь святое” (XVI, 92).

XVII (а не XVI) строфа – самая патетичная строфа перевода. Судя по 3–4-м стихам (“Улетай! Лишь так, наверно, мир избавится от скверны, / Хватит этой лжи безмерной, зла, рождающего зло!” – XVII, 99–100), Ворон – воплощение “мирового зла”, а не просто помеха в жизни частного человека.

Последняя строфа перевода – одна из лучших строф в истории русских переводов “Ворона”:

Вечно клювом перья глядя, вечно адским взором глядя,  
 Когти мраморной Палладе навсегда вонзив в чело,  
 Он застыл, и тень ложится, и душе не возродиться  
 В черной тени мрачной птицы, черной, как ее крыло;  
 И душе из тени – черной, как простертое крыло,  
 Не воспрянуть... Все прошло!

В строфе много повторов и сближений – звуковых, семантических, лексических; трижды – на протяжении полутора стихов – употреблено прилагательное *черная*, дважды – наречия-синонимы (*вечно, навсегда*), дважды – окказиональные синонимы – глаголы с отрицательными частицами (*не возродиться – не воспрянуть*). Можно было бы подвергнуть сомнению уместность употребления деепричастия “глядя”, которое в определенной степени покушается на неподвижность, “окаменелость” финальной позы Ворона.

На сомнительность употребления слова “статуя” вместо слова “бюст” уже обращалось внимание. В плане правдоподобия может вызвать сомнение

фраза “Как тебя в Аиде звали, / В царстве ночи, где оставил ты гнездо – или дупло?” (VIII, 45–46). (Создавая образ говорящей птицы, По пытался удержаться в границах реального, изображая Ворона пусть как символическую, но не в коем случае как фантастическую птицу.) Возможно, трудность подбора слов с рифмой на *-ло* принудила переводчика к такому не вполне корректному на первый взгляд решению. И хотя серьезность постановки героем вопроса (*гнездо или дупло?*) кажется сильно преувеличенной, сама по себе ссылка на дупло в плане правдоподобия приемлема (как отмечают орнитологи, ворон может использовать дупло для устройства своего гнезда<sup>196</sup>).

**Ключевая метафора** смело переименована переводчиком: “Перестань когтить мне сердце, глядя сумрачно и зло!”. Метафора Голя может соперничать с авторской метафорой по эффективности и силе воздействия на читателя – притом что ее функция осталась неизменной.

**Вывод.** Перевод Голя можно отнести к переводам нового типа – ориентированным на постмодернистскую поэтику (он обнаруживает определенную концептуальную близость к переводу Топорова). С ним связан ряд новаций – это сквозная рифма на *-ло*, рефрен “Все прошло”. Достоинства рефрена уже отмечались (компактность, наличие звука *p*), недостатком русского рефрена является его несоответствие английскому рефрену по целому ряду параметров, важнейшим из которых является его семантика: обращенность к прошлому, а не к будущему (формула английского рефрена – *худшее впереди*, формула русского – *лучшее позади*). Таким образом, формируются принципиально разные картины мира, и русскому переводчику приходится преодолевать серьезные препятствия, чтобы создать достойную русскую версию.

Этот перевод – одна из самых оригинальных версий четвертого периода. Однако и она не без изъяна: ставшее уже традиционным для русских переводчиков невнимание к образному ряду XIV–XVI строф приводит к дублированию мотивов забвения и тем самым – к упрощению авторского замысла. К сожалению, на этом важнейшем участке повествования переводчик не предложил какой-либо иной, отличной от авторской, трактовки. Отметим достаточно высокую культуру стиха, богатство звучания, затейливость образов. Ворон Голя – воплощение “мирового зла”, его постоянный эпитет – ‘*черный*’ (основной концепт перевода: в тексте слово употреблено восемь раз).

### Топоров 1988

**Сведения об авторе перевода.** Виктор Леонидович Топоров (р. 1946) – переводчик, критик, публицист.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

<sup>196</sup> См.: Птицы Советского Союза / Под общ. ред. Г.П. Дементьева и Н.А. Гладкова. М., 1954. Т. 5. С. 13.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строфы соответствует оригиналу. Сквозная рифма – одна – на *-ор* (I–XVIII); предшественники: Жаботинский, Звенигородский, Вас. Федоров, Голохвастов.

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах соблюдается в 14 строфах (отступления в строфах I, VII, IX, XVII).

Шесть строф оканчиваются рефреном “разговор”, одиннадцать строф – рифмующимся с ним рефреном “приговор” (в том числе шесть раз употреблено «Каркнул Ворон: “Приговор”»), одна строфа (II) оканчивается рифмующимся с рефренами словом “уговор”. Схема расположения рефренов в точности соответствует схеме оригинала (этого удалось добиться впервые). Трехсложное слово “приговор” в качестве рефрена употреблено впервые (в последних стихах строф оно встречалось у Голохвастова); по своей звуковой структуре оно гораздо ближе других рефренов английскому “Nevermore”, его два *p* очень выразительны, однако морфологический статус слова иной (существительное, не наречие), и создать контекст, где возможны семантические сближения двух слов, относящихся к разным частям речи, весьма проблематично.

При переводе 13-го стиха переводчик проявил сдержанность, руководствуясь, возможно, теми же соображениями, что и Голь: “Шелест шелковый глубинный охватил в окне гардины”. Однако он дал себе волю в VI строфе – здесь целый каскад шипящих в сочетании с *p* и *x* производит ощутимый аллитерационный эффект: “Вновь зарывшись в книжный ворох, хоть душа была как порох, / Я расслышал шорох в шторах – тяжелей, чем до сих пор” (VI, 31–32).

**Трактовка сюжета. Символы.** Отталкиваясь от подлинника, Топоров создает свой оригинальный “ответ”, переиначивая сюжетные детали и отдельные ходы (ср. с переводом Голя). О стилистике перевода дает наглядное представление II строфа:

Помню: дни тогда скользили на декабрьском льду к могиле,  
Тени тлени чертили в спальне призрачный узор.  
Избавленья от печали чаял я в рассветной дали,  
Книги только растравляли тризну грусти о Линор.  
Ангелы ее прозвали – деву дивную – Линор:  
Слово словно уговор.

Ни один стих перевода, взятый в отдельности, не адекватен соответствующему стиху оригинала, но удивительным образом переводчику удалось наметить линию “тоски поэта по мертвой возлюбленной” – важнейшую, по мнению Н. Гумилева, в деле перевода “Ворона”. Отметим сложную, не находящую соответствия в оригинале, метафорическую образность строфы,

и особо – выражение “тризна грусти о Линор” (II, 10; ср. также XIV, 83) – изысканную метафору, облаченную в адекватную звуковую форму. Герой “The Raven” сообщает о тщетности попыток позаимствовать из книг способ избавления от скорби по Линор, герой топоровского перевода “Ворона” предлагает психологически более достоверную версию, говоря: “Книги только растравляли тризну грусти о Линор”. Символическое значение образа тени переводчиком резко выделяется (“Тени тления чертили в спальне призрачный узор” – II, 8; ср. также: “И печальные виденья чертят в доме тени тленья” – XVIII, 105), тогда как английский текст раскрывает символику тени постепенно.

Малая кульминация начинается с сообщения о “неожиданном” появлении Ворона – так в оригинале, так в многочисленных переводах и переложениях. Топоров пошел по другому пути – строфа начинается с уведомления о пустоте за окнами (“обман ожидания”), далее следует характеристика птицы и лишь затем (в 4-м стихе!) зафиксировано само событие (“вдруг восстал в дверях...” – VII, 40). Такая игра с текстом рассчитана на подготовленного читателя, знакомого с сюжетом “The Raven”:

Пустота в раскрытых ставнях; только тьма, сплошная тьма в них;  
Но – ровесник стародавних (пресвятых!) небес и гор –  
Ворон, черен и безвремен, как сама ночная темень,  
Вдруг восстал в дверях – надменен, как державный визитер.  
На плечо к Палладе, в тень, он, у дверей в полночный двор,  
Сел – и кончен разговор.

“Сел на плечо к Палладе” – такое снижение мифологического образа, контрастируя с иронически-возвышенной характеристикой Ворона – “ровесник стародавних (пресвятых!) небес и гор”, – создает эффект пастиша.

“Рыцарская” параллель из следующей строфы перевода исчезает (так и у Голя), полуироническое “ты, конечно, не трус” (“thou... art sure no craven”) оригинала заменяется следующей характеристикой Ворона: “Ты истерзан, гость нежданный, словно в схватке ураганной, / Словно в сече окаянной над водой ночных озер” (VIII, 45–46). Такое резкое снижение “высокого” образа (выше отмечена “надменность” Ворона, ниже – его “величавость”) вполне отвечает задачам постмодернистски ориентированного перевода.

Когда герой перевода Топорова в самом начале XI строфы говорит (вслед за героем стихотворения Э. По) “Прямо в точку било это повторение ответа”, он как будто забывает, что “Приговор” это не эквивалент “Больше никогда”; во всяком случае после слов “Отлетят и упованья – безнадежно пуст простор” (X, 59) воспринять ответное слово птицы “Приговор!” можно только как загадку Сфинкса.

Но главное испытание для переводчика “Ворона” – это диапазон XIV–XVI строф. Выпишем интересующие нас фрагменты.

## XIV

“Тварь, – вскричал я, – неужели нет предела на пределе  
 Мук, неслыханных доселе, нет забвения Линор?  
 Нет ни срока, ни похмелья гризне грусти о Линор?”

## XV

“Волхв! – я крикнул. – Прорицатель! Видно, дьявол – твой создатель!  
 Но, безжалостный Каратель, мне понятен твой укор.  
 Укрепи мое прозреньё – или просто подозреньё, –  
 Подтверди, что нет спасенья в царстве мертвенных озер, –  
 Ни на небе, ни в геенне, ни среди ночных озер!”

## XVI

“Волхв! – я крикнул. – Прорицатель! Хоть сам дьявол твой создатель,  
 Но слышал и ты, приятель, про божественный шатер.  
 Там, в раю, моя святая, там, в цветущих куцах рая. –  
 Неужели никогда я не увижу вновь Линор?  
 Никогда не повстречаю деву дивную – Линор?”

Если иметь в виду экспрессию образов и смысловое напряжение, то кульминацией можно считать XIV строфу, если обратиться к семантике, то словом с самым “предельным” значением будет, бесспорно, “спасеньё” (XV); в любом случае XVI строфе – кульминационной по замыслу По – придется довольствоваться скромной ролью “середняка”. Предложенная трактовка этого участка сюжетного поля представляется сомнительной, ибо противопоставить триаде По (*забвение – исцеление – посмертная встреча* в Эдеме – [*спасение*]) какую либо иную альтернативную систему мотивов не удалось. Из образной ткани XIV–XV строф выпали ключевые слова – символы “непентес”, “бальзам” (“бальзам в Галааде”); нет столь ценимого По образа Серафимов (если в случае Оленича-Гнененко подобные автозапреты квалифицировались как идеологические табу, то здесь мы явно имеем дело с иной мотивацией). Любопытно отметить, что тенденция к смешению “высокого” и “низкого” пробивает себе дорогу даже на таком “серьезном” участке. Так, Ворон для героя перевода Топорова – не только Ворон, пророк и безжалостный Каратель, но и просто *приятель* (XVI, 92) – слово немыслимое в кульминационной строфе оригинала.

Эффект абсолютного повтора первых стихов XV–XVI строф “подпорчен” в переводе вариацией (“Видно...” – “Хоть сам...”).

Начало XVII строфы представляет интерес с точки зрения употребления бранных слов и просторечия (“проваливай”): “Нечисть! – выдохнул я. – Нежить! Хватит душу мне корежить! / За окошком стало брезжить – и проваливай во двор!” (XVII, 97–98).

В заключительной строфе нет упоминания о бюсте Паллады, отсутствует сравнение глаз Ворона с глазами демона, тень Ворона трансформирована

в тень абстрактных "печальных видений". Но, самое главное, – нет образа "души", о человеке напоминает лишь заключительный стих:

Там, где сел, где дверь во двор, – он все сидит, державный Ворон,  
Все сидит он, зол и черен, и горит зловещий взор.  
И печальные виденья чертят в доме тени тленья,  
Как сгоревшие поленья, выткав призрачный узор, –  
Как бессильные моленья, выткав призрачный узор.  
Нет спасенья – приговор!

Как одну из особенностей стиха отметим несовпадение цезуры с логической паузой (XVIII, 103). Строфу венчает абстрактная формула-резюме: "Нет спасенья – приговор!".

**Ключевая метафора** подверглась трансформации на интонационно-синтаксическом уровне: "Или в сердце мне вонзенный клюв не вынешь с этих пор?"

**Вывод.** Работа Топорова – это не традиционный перевод, сверхзадачей которого являлось бы адекватное воспроизведение формально-содержательных сторон подлинника; с другой стороны – это не вольный пересказ сюжета, принципиально игнорирующий формальные "оковы"; перевод Топорова (как и Голя) – это попытка "ответа" на "вопрос", заданный в 40-х годах XIX столетия, в конце XX века, когда многие ценности старого доброго времени подверглись уже далеко не первичной иронической переоценке, а сама "надвременная" ирония, латентно присутствующая в тексте "The Raven", не стала препятствием к постмодернистской игре, затеянной русскими переводчиками с текстом великого произведения.

Отметим техническое мастерство переводчика – впервые удалось подобрать схему расположения русских рефренов, в точности повторяющую схему рефренов английских. Также впервые был опробован новый русский рефрен – слово *Приговор*, при всех своих формальных достоинствах поставивший перед переводчиком массу проблем по состыковке "вопросов" и "ответов". Слово "приговор" было концевым в ряде строф переводов Вас. Федорова и Голохвастова, но ключевым рефреном оно у них не стало (если у Голохвастова слово "никогда" выступало в роли "приговора", то Топоров слово "никогда" просто заменил словом "приговор"). Богатая звукопись перевода – результат установки переводчика на абсолютную приоритетность звукового ряда<sup>197</sup>. Намеренное столкновение "высокой" и "низкой" лексики не производит впечатления стилистического неряшества – действенной гарантией цельности и единства текста является постмодернистская ирония.

Наиболее уязвимое место перевода Топорова (как и Голя) – неадекватная трактовка XIV–XVI строф (противопоставить триаде По альтернативную

<sup>197</sup> Об оценке этого явления см. следующий раздел статьи, посвященный сравнительному анализу переводов данного периода.

систему мотивов не удалось). Герой Топорова настроен пессимистичнее героя По, его пессимизм сопоставим с пессимизмом самого Ворона. Употребляя отрицательные конструкции в вопросах, герой фактически сам загоняет себя в угол (в XV строфе он обращается к Ворону с требованием подтвердить, что “нет спасенья”, причем многозначное “Приговор” Ворона еще не худший ответ в этой ситуации). Финальная формула перевода Топорова – “Нет спасенья – приговор!” – своей декларативностью напоминает басенную “мораль”.

Перевод Топорова – одна из самых оригинальных версий четвертого периода. Отдельные находки переводчика (например, выражение “тризна грусти по Линор”) свидетельствуют о попытках найти новые образы для ставшей уже традиционной темы “тоски поэта по мертвой возлюбленной”.

### Саришвили 1995 P2

**Сведения об авторе перевода:** см. Саришвили 1990.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строфы соответствует оригиналу. Сквозная рифма – одна – на *-ик/иг* (I–XVIII). Данная рифма в качестве сквозной применена в русских переводах впервые.

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах соблюдается на протяжении всего перевода.

В первых семи строфах концевые слова разные (дважды повторено лишь слово “дик”). Девять стрóf оканчиваются рефреном “крик”; три строфы (включая первую) – словом “миг” (еще одна – “вмиг”). Главный рефрен стихотворения – словосочетание “Нет веки” – занимает не самую сильную позицию – начало последнего стиха. (На сходной позиции находится и рефрен “Никогда” у Голохвастова.) Причина – необходимость выбора слова с мужской рифмой для последнего стиха строфы (подходил вариант “Нет век”). Так или иначе, рефрен “Нет веки” использован в десяти строфах (в том числе один раз – “Нет век”; шесть раз употреблено «“Нет веки!” – слышу крик»; один раз использован рефрен с усилением “Нет веки, ни на миг!”; в последней строфе рефрен исчезает, его замещает словосочетание “ни на миг”).

В 13–14-м стихах использован эффект переключки шипящих и свистящих: “Занавесок шелк лиловый, шелест мягкий и суровый / Задержал биенье сердца...” Изменена цветовая гамма: вместо пурпурного цвета фигурирует лиловый.

**Трактовка сюжета. Символы.** Трактовка сюжета – менее вольная, чем в редакции 1990 г.

Во II строфе сохранен образ тени.

IV строфа подверглась радикальной переделке. Обращаясь к невидимому посетителю, герой Саришвили изобретает причины своего промедления. Ссылка на *вьюги* и *ветер* здесь преждевременна – к этой версии герой должен прийти в VI строфе. С другой стороны, опущен образ *тьмы*, играющий важную роль на стыке IV–V строф. Некорректно проинтерпретирован и эпизод с эхом. Эффект эха вызывает у героя "The Raven" далеко не положительные эмоции – возможно, он заставляет его еще раз пережить утрату, ибо о своем состоянии он говорит: "All my soul within me burning" ("вся душа во мне пылала" – VI, 31). Эхо в переводе Саришвили, напротив, растопило "души ледник" (V, 30), и герой возвращается в комнату "словно кем-то расколдован" (VI, 31). (Ср. более достоверную интерпретацию Зенкевича: "В скорби жгучей о потере я захлопнул плотно двери" – VI, 31).

Как и в редакции 1990 г., герой пассивно наблюдает за тем, как Ворон без сторонней помощи вторгается в его жилище:

Ставней скрип во мраке канул. Я взгляделся и отпрянул.  
 Предо мною допотопный Ворон медленно возник,  
 Величавый и сердитый, словно отпрыск родовитый,  
 С подоконника летит он без поклона напрямик,  
 К бюсту белому Паллады подлетает напрямик,  
 И на шлем садится вмиг.

Малая кульминация образца 1995 г. менее эффектна, зато ближе к подлиннику – нет рассуждений о зловещей роли черной птицы в этом мире.

В следующей строфе переводчик находит удивительное сравнение для описания "прически" Ворона ("Твой вихор смешон, – я молвил, – точно съехавший парик" – VIII, 44), однако этот образ плохо вяжется с образом отважного Ворона, который при всей своей комичности отличается "серьезной и суровой благопристойностью своего вида" (подстрочник). Некий намек (правда, весьма смутный) на "рыцарский мир" еще можно было бы уловить, если бы переводчик заменил притяжательное местоимение "твой" на уступительный союз "хоть".

В XIII строфе неожиданно появляется образ *постели*, хотя у По речь идет о мягком кресле.

В XIV строфе тема забвения четко обозначена, однако призыв "пей забвенья" звучит менее естественно, чем, например, "пей непентес".

В XV строфе герой с большой настойчивостью требует все того же забвения ("Дай забвенья от разлуки" – XV, 89), хотя в оригинале речь идет о другом – "бальзаме в Галааде" или исцелении.

XVI, кульминационная, строфа уступает предшествующей в динамизме, к тому же она не отличается особой выразительностью:

"Птица ль ты, зловещий странник, или дьявольский посланник,  
 Заклинаю Божьим духом, что небесный свод воздвиг,  
 Отвечай: в дали туманной, на земле обетованной,

Среди райских куш желанный суждено ль узреть мне лик,  
 В сонме ангельском желанный суждено ль узреть мне лик?" –  
 “Нет вовеки!” – слышу крик.

В новой редакции переводчик сохранил принцип единоначатия XV–XVI строф.

XVIII, заключительная, строфа обнаруживает гораздо большую близость к оригиналу, чем аналогичная строфа редакции 1990 г.:

И сидит еще донныне он на гипсовой богине,  
 В гушу мерзких адских торжищ резкий взор его проник,  
 Лампы тусклой свет мерцает, очертанья оттеняет  
 Черной птицы, что венчает бюст, стоящий среди книг,  
 И душа моя из тени, распростертой среди книг,  
 Не восстанет – ни на миг!

Некоторую загадку представляет 104-й стих: “В гушу мерзких адских торжищ резкий взор его проник”. (Торжище – место торговли, торг.)

Переводчик (вслед за Х.Л. Борхесом) придерживается версии о том, что действие в “Вороне” разворачивается в личной библиотеке героя – слово “книги” (*книг*) встречается в сильной позиции (конец стиха) шесть раз. При этом ученость героя в тексте перевода не выпячивается.

**Ключевая метафора.** Представляет собой конструкцию с причастным оборотом: “Клюв, пронзивший сердце, вынь ты...”.

**Вывод.** Текст перевода 1995 г. по точности и адекватности превосходит текст перевода 1990 г. того же автора; в новой редакции переводчик отказался от метода “забегания вперед”; нет здесь и попыток дать какую-либо свою концепцию образа Ворона. С другой стороны, новая редакция уступает тексту 1990 г. в напевности стиха и естественности интонации; ранняя редакция отличается большими художественными достоинствами. В двух текстах применены разные сквозные рифмы и рефрены. До Саришвили создать две самостоятельные редакции удалось одному лишь Брюсову. Генеральный рефрен новой редакции “Нет вовеки” – не очень удачное словосочетание: он не имитирует карканья Ворона, к тому же отличается громоздкостью (4 слога); единственным его достоинством является семантическая близость английскому “Nevermore”.

Главным недостатком новой редакции является дублирование мотива забвения в XV строфе; сомнительность некоторых словосочетаний бросается в глаза (например, “рассвета гений” – II, 9; “без запинок, закавык” – IX, 52–53). Обращение к Ворону в X строфе “Чудной старик!” (X, 58) – в стиле Вас. Федорова – не вяжется со стилистикой перевода: возможно, к нему подтолкнули переводчика трудности с поиском рифмы.

Вообще же язык переводов Саришвили – традиционный, близкий к переводам Серебряного века; постмодернистская образность и языковые изыски переводчику чужды.

**Ананов 1999**

**Сведения об авторе перевода.** Михаил Георгиевич Ананов (р. 1966) – поэт, переводчик.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки каждой отдельно взятой строфы соответствует оригиналу, хотя единая сквозная рифма отсутствует. Сквозная рифма на *-ал (-ял)* (16 строф); две строфы (II, XVI) имеют рифму на *-ор*.

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах соблюдается в 15 строфах (отступления в строфах IX, XVII, XVIII).

Концевые слова в строфах разные (лишь три строфы оканчиваются словом “прокричал”), рефрен “Никогда” не имеет постоянного места в стихотворении – шесть раз он появляется в начале последнего стиха строфы (VIII, X, XI, XV, XVI, XVII), один раз – это второе слово последнего стиха (XIV), еще дважды он оказывается в предпоследнем стихе строфы (IX, XVIII). Из двух строф слово-рефрен выпало вообще (XII, XIII). Всего же “Никогда” употреблено десять раз (один раз – до VII строфы, т.е. до появления Ворона).

При переводе 13-го стиха предпочтение отдано не шипящим, а свистящим: “Облаченный в шелк искристый, звук в портьерах серебристых”. Изменена цветовая гамма: вместо пурпурного цвета фигурирует *серебристый*.

**Трактовка сюжета. Символы.** Во II строфе линия “тени” выделена, употребленное переводчиком сравнение призвано подчеркнуть ее сигнальную роль: “Тень немая в бликах красных по ковру ползла, как вор” (II, 8). Сравнение с “вором” также было неслучайным: образ неожиданно возникнет в VI строфе: “Никогда б в мои покои так стучаться вор не стал” (VI, 34).

В VII строфе прилет Ворона сопровождается странными эффектами:

Только распахнул я шторы, как оттуда вышел Ворон,  
Столь кичливой важной птицы никогда я не видал,  
Словно царь, прошелся чинно и, взмахнув крылом картинно,  
Ворон траурно-старинный вдруг очами засверкал:  
Он взлетел на бюст Паллады и очами засверкал,  
Словно этого я ждал.

Выбор птиц своей точки в пространстве комнаты – важнейший момент VII строфы (три из шести стихов строфы оригинала посвящено этому эпизоду: VII, 40–42). Акцент в переводе Ананова делается на другом: “Ворон траурно-старинный (неудачный эпитет. – В. Ч.) вдруг очами засверкал” (сверканье очей – плод фантазии переводчика).

В переводе очень много неточностей и несуразностей. Так, возлюбленная героя именуется попеременно то Линор (II, XVI), то Линорой (V, XIV). Герой совершает очень странные поступки: то “оглушает” себя “криком” (XI, 61), то падает “озадаченный” в кресло (XII, 68). Между героем и его умершей возлюбленной устанавливается телепатическая связь посредством “небесного посланья”. Так, в V строфе сказано: “Но небесное посланье я в Линоре распознал; / Видно, эхо мне вернуло, что я сам не распознал – / То, когда его шептал” (V, 28–30). Однако с точки зрения человеческой логики “распознанное” и “нераспознанное” идентичны по звучанию и смыслу: эхо возвращает герою его же слово “Линор”. В XVI строфе герой перевода озабочен уже налаживанием обратной связи: как души своей “посланье” адресовать Линор:

.....  
 .....  
 “Соверши хоть раз признание: как – души моей посланье  
 Не вольется в то создание с райским именем Линор,  
 Несравненную святую, с райским именем Линор?..”  
 “Никогда”, – был приговор.

В предыдущих строфах в переводе фигурируют “нектар забвенья” (XIV, 83) – вместо “непентеса”, и “бальзам Галлады” (XV, 89) – вместо библейского образа “бальзама в Галааде” (что такое “Галлада” – не вполне понятно, наверное, и самому переводчику).

Следует также отметить несоблюдение принципа единоначатия XV–XVI строф (91-й стих варьирует 85-й).

Последнее обращение героя перевода Ананова к Ворону – “убери ты свой оскал!” (XVII, 101) – Ворон мог бы парировать резонным “куда?”. Слово “оскал” переводчику явно понравилось – в последней строфе оно возникает вновь:

И на бюсте, беспристрастный, ворон восседает властно,  
 Не скрывая свой зловещий демонический оскал;  
 И глаза горят кошмаром, и от света люстры старой  
 Призрак тени встал коварный, словно адский кардинал,  
 И мой дух из этой тени никогда не выпускал,  
 К ней навеки приковал.

Получается так, что некий появившийся “от света люстры старой” призрак тени “никогда не выпускал” из тени духа героя. Но ведь тень Ворона не могла появиться раньше самого Ворона. Одним словом, несогласование видовременных форм употребленных глаголов создает эффект абсурда.

**Ключевую метафору** переводчик дешифрует в духе Жаботинского, используя романтическое клише: “Не терзай мне ложью сердце...”

**Вывод.** Главная причина неудачи перевода – конфликт с нормами русского языка, невысокая культура владения поэтическим словом. Это не-

профессиональный перевод, к работе над которым переводчик приступил без предварительного знания кодов переводимого произведения; по своей стилистике перевод продолжает эпигонскую линию русского псевдоромантизма. Культурно-исторический фон, библейские образы, исторические и мифологические реалии в переводе искажены. Отдельные места перевода имеют непреднамеренную пародийную окраску. Неуклюжие (построенные с нарушением норм русского языка) фразы напоминают порой стиль Вас. Федорова: "Но, от страха отряхнулся (отряхнувшись? – В. Ч.), я невольно улыбнулся, / Сел напротив птицы важной и по-дружески позвал: / Ворон ты, конечно, бравый, держись так, будто Славой / Ты увенчан..." (VIII, 43–46; см. также IV, 19–20 и др.). Симптоматично и акцентирование особого отношения переводчика к автору "Ворона". Так, свой сборник стихотворений (куда вошли четыре перевода из Э. По) Ананов называет не как-нибудь, а "Призраки Эльдорадо"<sup>198</sup>. Под портретом автора сборника текст посвящения: "Этот сборник я посвящаю величайшему Эдгаровскому Гению".

### Барзам 1999

**Сведения об авторе перевода.** Виктор Анатольевич Барзам (р. ?) – поэт, переводчик.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** В целом соответствует оригиналу, в VIII строфе 3-й и 5-й стихи удлинены на четыре стопы, т.е. здесь вместо 8-ст. хоряя имеем 12-ст. хорей.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки строфы соответствует оригиналу. Сквозная рифма – одна – на *-ор* (I–XVIII); предшествующие: Жаботинский, Звенигородский, Вас. Федоров, Голохвастов, Топоров, Саришвили.

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются. Схема рифмовки VIII строфы отклоняется от подлинника: ЖМММММ.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах соблюдается лишь в восьми строфах (I–III, V, VII, X, XIV, XVI).

В первых семи строфах концевые слова разные (в трех строфах – I, III, VI – повторено слово "вор", из них два раза – "убийца-вор"); одиннадцать последних строф оканчиваются традиционным английским рефреном "Nevermore" (в том числе шесть раз употреблено: «Каркнул Ворон: "Nevermore"»); окончания двух строф представляют собой синтагму, состоящую из русских и английских слов "Никогда. О! Nevermore!" – XIII, 78; XVIII, 108. Так у Зенкевича – изменены лишь знаки препинания.) В XI строфе употреблено усиление "never-nevermore".

<sup>198</sup> Ананов М. Призраки Эльдорадо: Сонеты. Стихотворения. Поэмы. Переводы. Драматургия. Проза / Ред. В.Н. Гаспарян. Тбилиси, 1999. С. 57–60.

В 13-м стихе скомбинированы образы переводов Жаботинского и Зенкевича: “Я услышал легкий шорох в шелковых пурпурных шторах”.

**Трактовка сюжета. Символы.** За основу своего перевода Барзам взял перевод Зенкевича, поэтому существенных различий в трактовке сюжета и символьного ряда не наблюдается. Заимствуются отдельные слова, словосочетания, синтагмы, стихи и даже фрагменты строф; повторены интонационно-синтаксические конструкции; иногда заимствование “разбавлено” авторским словом /словами. Отметим эти места:

II, 8–10; III, 15–17; IV, 20–23; V, 25–29; VI, 31; VII, 37, 39–40; IX, 49–50; X, 56, 58–59; XI, 61–63, 65; XII, 68–69; XIV, 79–80, 83; XV, 85–86; XVI, 91–93; XVII, 98–99, 101; XVIII, 105–106.

Кроме того, полностью совпадают последние стихи десяти строф (VIII–X, XII–XVIII).

Заимствуются образы (правда не столь щедро) и у других переводчиков: Оленича-Гнененко (“хохол твой бритый стрижен”), Топорова (“тризна”), Жаботинского (“дом Ужасов” ← “дом, Ужасом объятый”).

О методе работы переводчика дает представление соположение, например, V строфы переводов Зенкевича и Барзама.

#### Зенкевич

Тьмой полночной окруженный, так стоял я, погруженный  
В грезы, что еще не снились никому до этих пор;  
Тщетно ждал я так, однако, тьма мне не давала знака,  
Слово лишь одно из мрака донеслось ко мне: “Линор!”  
Это я шепнул, и эхо прошептало мне “Линор!”  
Это я шептал, и эхо принесло в ответ: “Ленор”, –  
Прошептало, как укор.

#### Барзам

Черным мраком окруженный, так стоял я погруженный  
В сны, которые не снились никому до этих пор,  
Тщетно ждал я, но, однако, тьма мне не давала знака,  
Только шепотом из мрака, донеслось ко мне: “Ленор?”  
Это я шептал, и эхо принесло в ответ: “Ленор”, –  
Прошептало приговор.

То, что добавлено собственно переводчиком, интереса не представляет, разве что такие негативные характеристики Ворона как “убийца-вор” (III, 18) и “выродок” (XII, 67).

Два заключительных стиха последней строфы читаются так:

И душа моя из тени не взметнется с этих пор –  
Никогда. О! “Nevermore”.

**Ключевая метафора** усилена за счет эпитета *острый*: “Вынь из сердца клюв свой острый, прочь лети в ночной простор!”

**Вывод.** Перевод явно носит вторичный характер, построен на заимствованиях, которые проявляются на всех уровнях текста: фонетическом, морфологическом, лексическом, синтаксическом. Несмотря на то что за основу был взят перевод Зенкевича – один из лучших русских переводов, работа в целом производит удручающее впечатление. В эклектичном тексте встречаются курьезные места – плод фантазии переводчика:

Я диван свой пододвинул, глядя на него в упор,  
И, упав в лиловый бархат, размышлял, что он накаркал...

(XII, 68–69)

Я сидел жрецу подобно, я откинулся удобно, –  
О! Диван мой бесподобный – он светился, как костер,  
Я скорбел о бесподобной...

(XIII, 75–77)

Я, вскочив, визжал на птицу...

(XVII, 98)

Версификационный эксперимент (удлинение двух стихов в VIII строфе) крайне неудачен.

В аннотации к книге сказано: «В сборник В.А. Барзама “Нежная леди” вошли стихотворения разных лет, а также авторизованные переводы (sic!) из зарубежной поэзии...»<sup>199</sup>

**Перепечатка текста 2002 г.** Через три года текст перевода был вновь воспроизведен в сборнике В.А. Барзама “Снегопад” в том же издательстве<sup>200</sup>. (Судя по выходным данным, автор фигурирует также в качестве корректора.) Разночтений с текстом 1999 г. мало: они коснулись отдельных слов (VIII, 43, 45), знаков препинания. Один стих (XV, 89) переиначен:

Не осталось ли бальзама там – у Галаадских гор. – 1999

Принесет ли исцеленье ветер с Галаадских гор. – 2002

В приложении к изданию 2002 г. приводится, как сказано, “еще один вариант” перевода. Здесь повторен текст из основного корпуса с двумя поправками: заменой слова и перестановкой (XVI, 91), возвратом 89-го стиха (см. выше) в первоначальное состояние (1999 г.). Все указанные разночтения несущественны.

### **Зельдович 1999**

**Сведения об авторе перевода.** Геннадий Моисеевич Зельдович (р. 1964) – лингвист, переводчик, в настоящее время проживает в Польше.

<sup>199</sup> [Аннотация] // Барзам В.А. Нежная леди. [М.]: День Серебра, 1999. С. 2.

<sup>200</sup> Барзам В.А. Снегопад. [М.]: День Серебра, 2002. С. 107–113.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки каждой отдельно взятой строфы соответствует оригиналу, хотя единая сквозная рифма отсутствует. Сквозные рифмы на *-ор* (7 строф) и *-он* (11 строф). (Сквозная рифма на *-он* употреблена впервые.)

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах в целом не соблюдается, хотя в первых трех строфах 4–5-е стихи совпадают даже не частично, а полностью (объяснить эту непоследовательность трудно).

В первых семи строфах концевые слова разные (дважды повторено лишь слово “визитер”). Одиннадцать последних строф оканчиваются рефреном “Обречен” (в том числе шесть раз употреблено «Ворон каркнул: “Обречен”»); в XI строфе игра слов: “обреченный обречен” – XI, 66). Рефрен *Обречен* употреблен в русских переводах впервые. Как и слово *Приговор*, это трехсложное слово, в звуковой состав которого входит звук *p* (правда, всего один). Морфологический статус слова любопытен: впервые в качестве русского рефрена опробована краткая форма страдательного причастия.

Интересный случай повтора с модификацией, приближающийся по своему значению к климаксу, находим в XI строфе (“Плакал вновь и плакал снова...” – XI, 64; ср. из перевода Брюсова 1915 г.: “Гнали в даль и дальше гнали” – XI, 64).

В 13–14-м стихах переводчик предпочел шипящим свистящие, которые на фоне сонорного *p* создают не очень привычный аллитерационный эффект: “И сквозняк пронесся плеском по пурпурным занавескам, / Зароня в сердце ужас, не знакомый до сих пор”.

**Трактовка сюжета. Символы.** Перевод Зельдовича – не вполне традиционный пересказ событий, случившихся в английском тексте. Уход от целого ряда привычных деталей – не случайность, а сознательная установка переводчика. Так, уже в I строфе мы не встретим каких-либо упоминаний о книгах – предмете особой заботы ряда поколений переводчиков “Ворона”. Стихотворение начинается с высокой абстрактной ноты – ссылка на какой-нибудь конкретный предмет была бы неуместной: “Как-то ночью, ночью зимней неожиданно пришли мне / На растравленную память упования давних пор” (I, 1–2). Во II строфе герой “The Raven” сообщает о теще своих усилий позаимствовать из книг способа избавления от скорби по возлюбленной, т.е. сообщает о результате; герой русской версии – лишь о намерении: “Силой сказочных историй я хотел умерить горе / По угаснувшей Леноре...” (II, 9–10). Действительно, для чего сообщать о результате, если степень его предсказуемости высока (она будет тем выше, чем менее серьезными окажутся книги; “сказочные истории” для этой цели вполне подходящи). Останавливаюсь на

этих "мелочах", чтобы еще раз подтвердить первоначальный тезис: подходить с традиционными мерками к нетрадиционному переводу, построенному на иной (неавторской) логике, нецелесообразно и малоэффективно.

Образ тени, как ни странно, из II строфы перевода не выпал: "Угли тусклые в камине выплетали свой узор" (II, 8).

В VI строфе при обсуждении версии стука (мотив гостя) возникает образ *вора* (ср. у Ананова: "Это ветер – *вор* так странно никогда б стучать не стал" – VI, 35): "Просто ветер, а *не вор!*" (VI, 36). Напомним – в оригинале этого образа нет.

Малая кульминация по Зельдовичу выглядит так:

В тот же самый миг, в который я с окна отдернул шторы,  
Чернокрылый старый ворон показался из-за штор;  
Не блюда благого тона, без кивка и без поклона  
Надо мной бесцеремонно крылья черные простер –  
И, воссев на бюст Паллады, восседает до сих пор –  
Восседает до сих пор.

Последние два стиха VII строфы близко к тексту воспроизводят мотивы первых двух стихов заключительной XVIII строфы. Зачем переводчику понадобилось столь резко применять метод "забегания вперед" – остается загадкой. Может быть для того, чтобы переключить внимание читателя с сюжета на язык перевода?

В VIII строфе намек на "рыцарскую" параллель улавливается ("Твой шеплом ошипан гладко, но горда твоя повадка" – VIII, 45; ср. также закрепление переводчиком "рыцарского" имиджа Ворона в XV строфе: "Словно рыцарь при параде, ты сидишь во мгле и хладе" – XV, 87), однако герой перевода Зельдовича прибегает скорее к насмешке и издевке, чем к иронии (ср.: VIII, 43).

Основной вопрос X строфы приходится подгонять под ответ "Обречен" – логика вопроса весьма отлична от той, которой руководствуется герой английского текста. Любопытно, что здесь герой меняется ролями с птицей, предсказывая ее судьбу: "Так ужели эта птица из неведомых сторон / Загостится, загостится *до скончания времен?*" (X, 58–59; выделено мной. – В. Ч.). (Возможно, в новом контексте было бы логичнее, и грамматически правильнее, употребить форму женского рода "обречена" – конечно, если бы позволила рифма.)

О целенаправленном тяготении переводчика к методу "забегания вперед" свидетельствует и концовка XIII строфы (из которой выпало прямое упоминание о Линор): "Под которым (унылым липким светом. – В. Ч.) видеть сон – / Под которым *и сегодня, и до века* видеть сон / В одиночку обречен!" (XIII, 76–78; выделено мной. – В. Ч.).

Переводчик отказался от обращения к трем стержневым концептам самого ответственного участка повествования – 'непентесу', 'бальзаму' и 'Эдему'

(о значении этих концептов см. в разделе “Сюжет”). В XIV строфе “непентес” заменяется “реки забвенной влагой”, в XV используется иносказание (своеобразный комментарий к слегка измененной По библейской цитате) – прекрасная находка переводчика: “Или даже в Галааде не врачуется урон?”, в XVI строфе употреблен изящный перифраз:

“Или веровать не надо, что душа уйдет из ада  
И того достигнет сада, где обитель ясных жен?  
Или деву не увижу, что светлее ясных жен?”  
Ворон каркнул: “Обречен”.

Следует отметить, что мотивы трех рассмотренных строф (забвение – исцеление – спасение) переводчиком сохранены.

Зельдович – один из переводчиков, сохранивших единоначатие XV–XVI строф.

В последней строфе переводчик выступает в роли соперника поэта, предлагая свою, отличную от авторской, концепцию произведения:

Каменеюшею карой он застыл под лампой старой,  
На меня уставясь ярой парой пышущих пламен;  
И неведомо, зачем он восседает, словно демон,  
И зачем, взирая немо, на пол тень бросает он –  
А рассудок в этой тени до скончания времен  
Обретаться – обречен!

Наибольший интерес, конечно, представляет концовка стихотворения: “А рассудок в этой тени до скончания времен / Обретаться – обречен!” (XVIII, 107–108). Рассудок (не традиционная душа или дух!) *обречен* на то, чтобы *обретаться* – эта любопытная философа предполагает (в отличие от простого “находиться”) некое движение, процессность.

**Ключевой метафоры** в переводе нет.

**Вывод.** О переводе Зельдовича можно говорить как о переводе нового типа. Сохранив основное мотивное “ядро” (XIV–XVI строфы), переводчик отказался от принципа следования деталям (так, он без сожаления расстается даже с ключевой метафорой), заботясь о сохранении “духа”, но не “буквы” подлинника. Это ему удавалось не всегда. Основной изъян перевода – применение метода “забегания вперед”, разрушающего замысел По. В то же время перевод отличает высокая филологическая и версификационная культура; заметна тенденция к “высокому” витиеватому стилю и в то же время к ироническому снижению образа Ворона (Ворон для героя перевода – “чужак пернатый” – IX, 52; “шутоватый, неуклюжий житель гибельный сторон” – XII, 71; дважды упомянуто “птичье обличье” – один раз как “уморительное” – VIII, 43, второй – как “несуразное” – XII, 67). Вообще, антропоморфное начало Ворона переводчиком затушевывается, а его принадлежность к классу птиц, наоборот, подчеркивается (слово “птица” и производные от него употреблены

в тексте перевода восемь раз). Ирония на отдельных участках повествования переходит в сарказм. Переводчик отказался от избитых рифм, предпочитая неточные рифмы и созвучия (*который – шторы – ворон; птичий – притче; частице – сжиться – птица* и др.). Зельдович экспериментирует с языком, смело расширяя традиционный русский словарь переводов “Ворона” за счет употребления редких слов, либо извлечения редких окказиональных значений известных слов. Затейливые словесные узоры вышиты умелой рукой, хотя временами кажется, что переводчик работает на грани “фола”: “Взором пристальным наставясь на чернеющую завесь, / Видя сны, какие въяве стережется видеть взор, / Не сподобился, однако, я ни проблеска, ни знака...” (V, 25–27).

### Кин 2000

**Сведения об авторе перевода.** Т.О. Кин (возможно, псевдоним) – переводчик. Каких-либо дополнительных сведений получить не удалось.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу; в 29-м стихе V строфы “лишний” гласный *о*, присоединяясь к последнему ударному *о*, образует долгий слог (“Ленѳр”).

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки каждой отдельно взятой строфы соответствует оригиналу, хотя единая сквозная рифма отсутствует. Сквозная рифма на *-да* (11 строф); в остальных семи строфах использованы пять рифм: *-ор* (II, V), *-его/го* (III, VI), *-ал* (I), *-ма* (IV), *-их* (VII).

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах в подавляющем большинстве строф не соблюдается (3 : 15).

В первой части стихотворения (I–VII) переводчик фактически отказался от рефренного принципа – здесь лишь словочетание “Только и всего” употреблено два раза. Одиннадцать последних строф венчает многократно встречавшийся рефрен “Никогда” (шесть раз употреблено «Молвил Ворон: “Никогда”»).

В 13–14-х стихах наблюдается чередование свистящих и шипящих – здесь переводчик следует отчасти за Уманцом (повторен ряд слов): “Занавесок колыханье, шелка красного шуршанье / Породили волны страха, ужас сердца моего”.

**Трактовка сюжета. Символы.** Воссоздавая образ тени, переводчик использовал отсутствующее в оригинале сравнение, желая, по-видимому, подчеркнуть ее призрачность: “Уголек мерцал в камине, тень отбрасывал, как вор” (II, 8). Факты поданы жестко и сухо, с точностью протокола, что не очень вяжется с образом героя: “Чтение горя не убавит. Знаю: нет моей Ленор” (II, 10). В IV строфе, беседуя с невидимым пока еще гостем, герой оригинала, оправдывая свою медлительность, ссылается на дрему, умалчивая о чтении книг, тогда как герой перевода признается в последнем, выказывая потенциальному

гостю гораздо большую степень доверия. Два полустиха заключительного стиха V строфы вступают друг с другом в конфликтные отношения: “Только эхо...Странный хор”. В VI строфе герой в очередной раз пытается разрешить тайну стука, выдвигая версию ветра. Кин дает стих, который сам по себе является “тайной”: “Вспомни сам, ведь ты не видел там Ее или Его” (??).

Малая кульминация воссоздает событие с искажениями:

Ставни резко распахнулись, крылья с шумом разомкнулись...  
И явился Вещий Ворон дней ушедших и святых,  
Всколыхнувши пурпур шелка, без приветствия вошел он.  
Мрачен был, величья полон... Встал он у дверей моих,  
А потом на бюст Паллады взгромоздился – и затих.  
И движений никаких...

Если Ворон американского происхождения “ни на миг не остановился и не задержался”, то его русский собрат “встал (...) у дверей (...), / А потом на бюст Паллады взгромоздился”. О “пурпуре шелка” переводчик вспомнил не вовремя, о “мрачности” же птицы говорить явно преждевременно.

Угроза “общипать” Ворону “перья” (VIII, 45) едва ли может служить эквивалентом “выбритого хохолка” (как характеристики внешности птицы). В IX строфе рассказчик должен передать чувство изумления, не вызывая при этом улыбки, хотя воздержаться от последней трудно, встретившись с “порождением мрака, ужаса и льда” (IX, 53). С рифмой на *-да* переводчику удается совладать не всегда: в X строфе появляется втычка “Ну да!” (X, 58), уже встречавшаяся в переводе Донского. В XII строфе мы не находим группы эпитетов, характеризующих Ворона, зато слово “Никогда” аттестуется как “жестокое и зловещее, как беда” (XII, 71), что представляет собой попытку “забегания вперед”.

Триада *непентес – бальзам – Эдем* (XIV–XV–XVI) – три символические ступени, играющие исключительно важную роль в раскрытии сверхзадачи произведения, – переводчиком фактически проигнорирована. Если “непентес” просто заменен *лекарством*, то “бальзам” некорректно дешифрован как *утешенье*. Что касается “Эдема”, то его замена перифразом – не самый большой огрех кульминационной строфы. Вся стратегия рассказывания была направлена к этому решающему пункту. Вопрос о *возможности* встречи с возлюбленной в Эдеме преобразован переводчиком в вопрос о *времени* этой встречи, о длительности ожидания:

Предсказатель, Зла творенье, сущий дьявол в оперенье!  
Отвечай мне, заклинаю часом Страшного Суда!..  
Что за странное молчанье?! Ты скажи душе печальной,  
О, когда я повстречаю ту, чьи сладостны уста –  
Деву чистую, святую в райских, ангельских садах?”  
Молвил Ворон: “Никогда”.

Кстати, образ суда – явно преждевременно – появляется в X строфе перевода, влияя на символическую составляющую: “Словно в слове-заклинанье душу спрятал от суда” (X, 56). В XVII строфе изменена образность – в переводе нет ни “Плутонова берега Ночи”, ни “черного пера” как “знака лжи”.

Последняя строфа также не отличается особой выразительностью:

Так сидит он, не взлетая, Вещий Ворон, птица злая,  
Рядом с мрамором Паллады он чернее, чем всегда...  
Взор мечтательный, туманный, как у демона... И на пол  
Тень, отброшенная лампой, вся – от клюва до хвоста –  
Как плита, легла на душу... О! Души моей звезда,  
Вспыхнешь в небе?! “Никогда...”

При переводе последних двух стихов переводчик допустил неоправданную вольность – образ “души моей звезды”, которой не суждено “вспыхнуть в небе”, – неизвестно откуда взявшийся штамп эпохи романтизма.

**Ключевая метафора** усилена за счет двукратного повторения глагола “вырви”: “Вырви, вырви клюв из сердца!”

**Вывод.** Часть формальных требований в переводе соблюдена, другая часть (единая сквозная рифма, принцип тавтологической рифмовки) – нет.

Переводу вредит метод “забегания вперед”, трем символическим ступеням не уделено должного внимания. Авторская концепция, таким образом, в переводе искажена.

С художественной точки зрения перевод малоубедителен, в нем нет запоминающихся находок.

## Милитарев 2000 А

**Сведения об авторе перевода.** Александр Юрьевич Милитарев (р. 1943) – лингвист-компаративист, специалист по языкам и культурам Ближнего Востока и Северной Африки, поэт, переводчик.

**Объем строфы и текста перевода.** Соответствует оригиналу.

**Размер.** Соответствует оригиналу; в 28-м стихе V строфы два “лишних” гласных *о*, присоединяясь к последнему ударному *о*, образуют долгий слог (“Лино”); в 40–41-м стихах VII строфы “лишний” звук *о* “проглатывается” при чтении в слове “притолока”.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифмовки каждой отдельно взятой строфы соответствует оригиналу, хотя единая сквозная рифма отсутствует. Сквозные рифмы на *-но/-ной* (семь строф) и *-уть* (восемь строф). Еще три строфы имеют другие окончания: *-уг* (X), *-ик* (XI), *-ет* (XV).

Схема распределения мужских и женских рифм соответствует оригиналу; внутренние рифмы имеются.

Принцип тавтологической рифмовки в 4–5-м стихах в большинстве строф не соблюдается (11, 7).

В десяти строфах концевые слова разные (дважды повторены слова “мной” и “ночной”). Восемь строф оканчиваются рефреном “Не вернуть” (в том числе три раза употреблено «Каркнул Ворон: “Не вернуть”»; в XIII строфе в целях усиления отрицания добавлено наречие “никогда”: “Никогда уж не вернуть” – так и у Бетаки); в трех строфах словосочетание “Не вернуть” занимает слабую позицию – начало последнего стиха строфы (X, XI, XV), что, бесспорно, ослабляет рефренный эффект. Следует отметить, что впервые в русских переводах рефрен “Не вернуть” употребил в 1972 г. Бетаки.

При переводе 13–14 стихов особое внимание уделено звукам *ш* и *х*: “А шелков чуть слышный шорох, шепоток в багровых шторах / Обволакивал мне душу смутных страхов пеленой”.

**Трактовка сюжета. Символы.** Во II строфе образ призрака-тени (“the ghost”) расшифровывается как “пятно”, чертившее на ковре “узор”, – многозначный образ, также могущий привлечь к себе внимание: “На ковре узор чертило углей рдеющих пятно”.

Во II же строфе герой перевода сообщает, что “в чтение” искал “забвенья” “от любви” и “от тоски” (в варианте 2000 г. “любви” нет, оставлена лишь “тоска”, что точнее) по Линор (II, 9–10). Герой По, как мы знаем, искал в книгах способа избавления от скорби по Линор, не обозначая раньше времени тему *памяти* как одну из ключевых тем “Ворона” (ср. также фрагмент обращения героя к Ворону в переводе Милитарева: “...ибо страшен из Страны Забвенья путь” – VIII, 46). Мотив забвения должен стать центральным мотивом XIV строфы – да и то через образ “непентеса”. Так что устанавливать “сигнальные флажки” раньше времени едва ли стоило.

Малая кульминация воспроизводит подлинник достаточно адекватно:

Настежь тут окно раскрыл я – вдруг зашелестели крылья,  
И угрюмый черный Ворон, символ древности земной,  
Без поклона шагом твердым в дом вошел походкой лорда,  
Взмах крылом – и замер гордо он над притолокой дверной.  
Сел на белый бюст Паллады – там, над притолокой дверной,  
Сел – и замер предо мной.

Единственное замечание – употребление эпитета *угрюмый*. Героя По поразила величавость Ворона (в английском тексте употреблено “stately” – слово можно перевести как “величавый; исполненный достоинства”); но речь сейчас о психологической достоверности портрета: едва ли *угрюмость* может быть зафиксирована как первое проявление качеств крупной черной птицы, неожиданно переступившей порог комнаты героя.

Наибольшие возражения вызывает трактовка переводчиком X строфы:

⟨ ... ⟩ “Понимаю: ты пришел ко мне, как друг.  
Но тому, чей дом – могила, ни друзей уж, ни подруг...”  
“Не вернуть!” – он каркнул вдруг.

Ср. подстрочный перевод:

Другие друзья уже исчезли прежде – / Завтра он покинет меня, как улетели мои Надежды прежде. / Тут птица сказала: “Больше никогда”.

Ворон Милитарева по-дюпеновски вторгается в мыслительный процесс героя, подсказывая ему нужное слово в нужный момент. Не так у По: Ворон опровергает прогноз героя относительно своего исчезновения (этот мотив из перевода Милитарева выпал вообще). То есть X строфа знаменует собой начало противоборства героя и птицы. Переводчик же предельно сближает их позиции, чтобы обратить внимание героя на разумность птицы (ср. следующий стих перевода: “Вздрыгнул я слегка: ведь тут-то в точку он попал как будто!” – XI, 61).

В XII строфе герой “The Raven” специально подкатывает кресло поближе к птице, чтобы разгадать смысл, который она вкладывала в произносимое слово, герой же рассматриваемого перевода, удовлетворившись предшествующей версией (“Усмехнулся я украдкой, так легко найдя разгадку / Этой тайны...” – XII, 67–68), просто садится в кресло, чтобы “слегка вздремнуть” (XII, 68), хотя тут же ему вновь приходится (строфа ведь только началась!) разгадывать “смысл и суть” “слов безумных” – версия переводчика представляется менее логичной.

“Алый бархат” XIII строфы – очевидная неточность (в оригинале речь идет о фиолетовом цвете – “velvet-violet” – XIII, 77; о функции цвета в строфе см. комментарий к стихотворению).

Участок XIV–XVI строф – наиболее ответственный на сюжетном поле – переводчик успешно преодолевает. В XIV строфе вместо “непентеса” у переводчика фигурирует *вино забвенья* (XIV, 83) – вполне приемлемый вариант расшифровки. Образ галаадского *бальзама* из XV строфы был “камнем преткновения” для многих русских переводчиков. Милитарев расшифровывает этот образ с помощью выразительной символической формулы (прекрасная находка переводчика): “...Но скажи мне, разве нет, / Нет бальзама в Галааде, чтоб вернуть слепому свет?” (XV, 88–89).

XVI строфа по напряжению уступает XV:

“Птица, дьявол ли, не знаю, – я вскричал, – но заклиною  
Этим небом, светом горним, указующим нам путь:  
Напророчь мне, гость незванный, что в земле обетованной  
Сможет вновь к груди желанной сердце бедное прильнуть,  
И вернуть тот миг блаженный – пусть хоть там... когда-нибудь”.

Каркнул Ворон: “Не вернуть”.

Обращают на себя внимание замена образа *Эдема* образом *земли обетованной* (так и в переводе Саришвили 1995 г.) и отказ переводчика от принципа единоначатия XV–XVI строф.

Последняя строфа перевода – одна из лучших заключительных строф русских переводов “Ворона”. Здесь переводчик отклонился от “буквы” подлинника ровно настолько, чтобы не исказить его “духа”:

И с тех пор, как страж дозорный, он сидит, мой Ворон черный,  
 Надо мною, не давая ни проснуться, ни уснуть.  
 И в глазах у древней птицы демон дремлющий таится,  
 И от крыльев тень ложится, на полу дрожа чуть-чуть.  
 И души из этой тени, что легла плитой на грудь,  
 Не поднять – и не вернуть.

Несмотря на то что повторена внутренняя рифма Донского (*черный – дозорный*), в строфе много удачных образов. Единственное в своем роде состояние героя “Ворона”, которое нельзя назвать ни “жизнью” ни “смертью”, находит в высшей степени адекватное воплощение в слове: “...он сидит, мой Ворон черный, / Надо мною, не давая ни проснуться, ни уснуть” (XVIII, 103–104). И хотя аналогичного образа нет в тексте По, предложенный вариант, не противореча основным установкам автора, в этом стихотворении очерчивает границы возможных допущений в переводе.

**Ключевая метафора** несколько усилена за счет глагола *вырви*: “И из сердца клюв свой вырви (...).!”

**Вывод.** Несмотря на ряд не очень удачных отступлений от сюжетной канвы оригинала (в XII и особенно в X строфе), а также отступлений чисто формального характера, перевод является зрелым произведением, трактующим сюжет в духе Эдгара По. Отдельные находки (трактовка внутреннего состояния героя в финальной строфе) свидетельствуют о глубоком и долговременном погружении переводчика в мир переводимого произведения. Перевод отличается образностью, написан хорошим литературным языком (отметим особо удачные места: VI, 32; X, 56; XII, 70; XIV, 80; XV, 89; XVIII, 103–105), хотя каких-либо особо ярких эффектов в нем нет (он выполнен в русле “академической” традиции Зенкевича).

### Милитарев 2000 В1

Почти одновременно переводчик публикует два текста, содержащих отличия.

По всем основным выделенным параметрам (объем строфы и общий объем; размер; звуковой строй, рифмы и рефрены; трактовка сюжета; символы; ключевая метафора) текст варианта соответствует “основному” тексту.

Пять строф (I, X, XI, XIV, XV) в двух текстах идентичны (в варианте в словосочетании “Песни Скорби” (XI, 65) употреблены прописные буквы), еще в шести строфах изменены одно-два слова (II, VI, VII, IX, XII, XVI). Более или менее существенной переработке подверглись отдельные стихи в семи строфах (III, IV, V, VIII, XIII, XVII, XVIII). Из 108 концевых слов в вари-

анте остались 106, заменены 2 (*бездонный* – *размышленья* – XIII, 73; *забудь – путь* – XVII, 100). В подавляющем большинстве случаев замены не носят принципиального характера, и отдать предпочтение какому-либо одному из двух предложенных вариантов затруднительно.

Заметных улучшений в варианте два. “От тоски искал забвенья” вместо “от любви искал забвенья” (II, 9) – точнее; “Так сидел я без движенья, погруженный в размышленья” – точнее, чем “Так сидел я, погруженный в ночь, в себя, во мрак бездонный” (XIII, 73). Другие изменения не пошли варианту на пользу. Так, замена образа “тлеющих углей” на образ “рдеющих углей” (II, 8) уводит текст от оригинала дальше. Если еще можно себе представить бюст Паллады стоящим над дверной притолокой (скажем, на шкафу), то представить его себе стоящим “на притолоке” (VII, 41) очень трудно – неправдоподобность такого пространственного решения очевидна. Реконструкция весьма удачных первых двух стихов последней строфы едва ли улучшила текст. В варианте переводчик отказался от образа “стража дозорного” (XVIII, 103) (ср. с образом “несменяемого дозорного” у Донского).

Можно подытожить сказанное: вариант в целом не лучше предшествующего текста.

### Милитарев 2004 В2

По всем основным выделенным параметрам (объем строфы и общий объем; размер; звуковой строй, рифмы и рефрены; трактовка сюжета; символы; ключевая метафора) текст варианта соответствует двум предшествующим текстам.

Данный вариант обнаруживает большую близость ко второму тексту, чем к первому. Из 108 стихов переработке подверглись 18 стихов. Из 108 концевых слов заменены всего 3 (*волненья* – *промедленья*, *дурной* – *ночной*, *мною* – *ледяной*), причем все они приходятся на III строфу; еще в двух случаях произведена корректировка концевое слова – рефрена “Не вернуть” в сторону усиления звукоподражательного эффекта *Неверррнуть* (VIII, 48; IX, 54). Правда, непонятно, почему Ворон прокаркал его лишь единожды, перейдя к более экономному набору звуков “Не вернуть”.

Доминирует стилистическая правка, из концептуальных изменений отметим усиление образности 101-го стиха за счет замены существительного “покой” на *жизнь*:

И из сердца клюв свой вырви, чтобы жизнь вернулась в грудь.

Кардинальной переработке подверглась лишь вторая часть III строфы, однако отказ от прямой речи не пошел ей на пользу.

Произведена также пунктуационная правка.

Традиция набора с прописной буквы каждой новой строки поэтических текстов XIX в. (распространяющаяся и на переводы этих текстов) в издании 2004 г. (см. Библиографический указатель) нарушена.

В целом вариант 2004 г. не лучше предыдущих версий; достижением варианта можно считать оригинальную переработку рефрена “Не вернуть”, приведшую к созданию нового русского рефрена.

Милитарев – единственный переводчик, предложивший непривычную для русской переводческой традиции транслитерацию имени *Lenore* – *Луно*. При всей своей фонетической приближенности к оригиналу это правописание едва ли приживется на русской почве.

#### Сравнительный анализ переводов позднесоветского и постсоветского периодов

**Объем строфы и текста перевода.** Все переводчики сохранили количество стихов строфы, объем текста перевода у них соответствует объему текста оригинала.

**Размер.** 8-ст. хорей стал общепринятой нормой еще в прошлом периоде; все переводчики употребили также в последнем стихе строфы 4-ст. хорей. Употребление в двух стихах одной из строф 12-ст. хорей (Барзам) на фоне установившейся традиции – неоправданный эксперимент.

**Звуковой строй. Рифма и рефрены.** Схема рифм каждой отдельной строфы у всех переводчиков повторяет схему оригинала.

Большинство переводчиков использовало единую сквозную рифму, причем встречаются как традиционные рифмы на *-ор* (Топоров, Саришвили, 1990; Барзам), так и новые – на *-ик/иг* (Саришвили, 1995), *-ло* (Голь).

Принцип тавтологической рифмовки полностью выдержан лишь в переводе Саришвили (1995), остальные переводчики используют его в подавляющем большинстве строф (Топоров, Голь, Саришвили, 1990; Ананов); и лишь некоторые этим принципом пренебрегли (Зельдович, Барзам, Милитарев). Следует особо отметить богатую звукопись переводов Топорова, Голя и Зельдовича как реакцию на заштампованность и стертость многих звуковых эффектов, применявшихся в прежних переводах. Об этом специально писал Топоров, слишком категорично увязывая славу “Ворона” с «необычайно сложной инструментальной, обилием эмоционально замотивированных внутренних рифм. Мотив этот в сегодняшнем восприятии уже стерт, но только он (? – В. Ч.), строго говоря, и заслуживает внимания. Поэтому, переводя “Ворона”, я поставил перед собой задачу удвоить и утроить (? – В. Ч.) по сравнению с оригиналом сложность оркестровки, гипертрофировать ее, – а тем самым и впервые (как бы впервые) довести до русского слуха”<sup>201</sup>.

<sup>201</sup> Топоров В. Двойное дно: Признания скандалиста. М., 1999. С. 185–186.

Переводчиками “четвертой волны” были предложены следующие варианты передачи символа-рефрена “Nevermore”:

1. “Все прошло” (Голь).
2. “Приговор” (Топоров).
3. “Нэвермор” (Саришвили, 1990).
4. “Нет вовеки” (Саришвили, 1995).
5. “Никогда” (Ананов, Кин).
6. “Обречен” (Зельдович).
7. “Nevermore” (Барзам).
8. “Не вернуть” (Милитарев, 2000).
9. “Неверррнуть” (Милитарев, 2004).

Отрадно отметить значительное число новых рефренов (1, 2, 3, 4, 6, 9) – достижения переводчиков предыдущих поколений в области “рефреноизобретательства” были куда скромнее.

Особо оригинальными попытками являются те, где при изменении морфологического статуса переводимого слова переводчикам удалось найти звуковой эквивалент английского рефрена – *Приговор* (Топоров, 1988), *Обречен* (Зельдович, 1999). Интересен также эксперимент Милитарева, относящийся к более позднему варианту (2004), – предложенное им *Неверррнуть* не только приближено к английскому “Nevermore” (ср. с рефреном Бетаки), оно педалирует каркающий *p*.

Весьма примечателен факт использования Саришвили английского слова “Nevermore” в русском правописном варианте – *Нэвермор*. Это сигнал того, что к 1990 г. английский рефрен из-за неоднократного употребления стал восприниматься лексической единицей русского идиословаря переводов “Ворона”.

Топорову впервые удалось подобрать схему расположения русских рефренов, в точности повторяющую схему рефренов английских.

При передаче 13-го аллитерационного стиха можно отметить такую тенденцию периода, как изысканная сдержанность в передаче шипящих (Голь, Топоров), усиление роли свистящих (Саришвили, 1995, Ананов, Зельдович). Интересен также аллитерационный стих Милитарева, построенный на комбинации *ш* и *х*.

**Трактовка сюжета. Символы.** Некоторыми переводчиками сюжет трактуется с большей (Саришвили, 1990) или меньшей (Саришвили, 1995, Милитарев) степенью вольности. Такие переводчики, как Топоров, Голь, Зельдович, не следуют ни “эдгаровскому канону”, ни предшествующим русским версиям. Сюжетные ходы здесь творчески перерабатываются, акценты сознательно смещаются – переводчик вступает с автором в своеобразное состязание, соблюдая формальные правила (переводы Голя и Топорова обнаруживают определенную близость). При этом противопоставить триаде мотивов

“Ворона” на самом ответственном участке повествования (*забвение – исцеление – спасение*) какую-нибудь альтернативную систему мотивов ни одному из переводчиков не удалось.

**Ключевая метафора.** Единственный переводчик, проигнорировавший метафору, – Зельдович. Ананов, следуя Жаботинскому, просто ее дешифрует, используя романтическое клише. Основная тенденция периода – стремление усилить или динамизировать метафорическое выражение за счет прилагательных-эпитетов “кровавый” (Саришвили, 1990), “острый” (Барзам), глагола “вырви” (Милитарев, Кин). Интересны попытки трансформировать выражение на синтаксическом (Саришвили, 1995) или интонационно-синтаксическом уровнях (Топоров). Особо отметим смелый эксперимент Голя – переиначивая метафорическое выражение, он вступает в своеобразное соперничество с автором: “Перестань когтить мне сердце, глядя сумрачно и зло!”

**Вывод.** Из восьми рассмотренных переводов два откровенно неудачны (Ананов, Барзам) – первый из них непрофессиональный, второй построен на заимствованиях. Еще один (Кин) занимает промежуточную позицию между оценками “состоялся” и “не состоялся”.

В рассматриваемый отрезок времени можно выделить традиционные переводы, тяготеющие к поэтике переводов Серебряного века (Саришвили, 1990, 1995) или выполненные в русле академической традиции (Милитарев). Следует отметить, что Саришвили принадлежат две самостоятельные редакции, в каждой из которых применены разные сквозные рифмы и рефрены. Эти переводы ориентированы на поэтику переводов Серебряного века, причем редакция 1990 г. продолжает “мелодическую линию” Жаботинского.

Появились переводы, ориентированные на поэтику постмодернизма (Топоров, Голь, отчасти Зельдович). Собственно говоря, переводы Топорова, Голя и Зельдовича – это переводы нового типа. Здесь проблема передачи формально-содержательных сторон подлинника перестает быть сверхзадачей переводчика; с другой стороны, это не вольный пересказ сюжета, игнорирующий формальные “оковы”.

#### Общая характеристика периода

Коренная ломка общественно-политического устройства страны (агония КПСС, распад СССР, юридически закрепленный в 1991 г., ликвидация ряда госструктур и социальных институтов) не могла не отразиться на литературном процессе, который уже в позднесоветский период перестал быть управляемым “сверху”. Одним из следствий отмены цензуры стало ускорение темпов “постмодернизации” русской литературы (сохранившей живую память о тоталитаризме). В то же время книжный рынок стал наводняться массовой литературой от примитивного лубка до ремесленно-скроенной беллетристики. “Первый, романтический период издательско-переводческой де-

тельности на рубеже позднесоветского и постсоветского, восьмидесятых и девяностых, – отмечает Вадим Михайлин, – характеризуется в первую очередь крайней эклектикой. Переводилось и издавалось сразу все, везде и по-всякому. (...) Появились не только полуграмотные переводчики, не владеющие ни чужим языком, ни своим собственным – и штампующие шедевр за шедевром. Появились не менее прогрессивные методы издательской деятельности”<sup>202</sup>.

Восемь переводов “Ворона”, выполненных в позднесоветский и постсоветский периоды, представляют собой довольно эклектичную картину. «Существование разных авторов, – отмечает культуролог, – несовместимых ни по своим мировоззренческим позициям, ни по стилю их литературных произведений в современном смысловом пространстве, разнородном и индифферентном по отношению к образующим его нормам и ценностям, уже само по себе составляет жёсткую постмодернистскую “драматургию” русской постсоветской культуры»<sup>203</sup>.

Ряд переводов рассматриваемого отрезка времени имеет культурно-ретроспективную направленность (Саришвили, 1990, 1995; Милитарев) – здесь прослеживается органическая связь с переводами Серебряного века, с “академической” традицией Зенкевича.

Другие переводы, используя культурную традицию как фон, имеют постмодернистскую ориентацию (Топоров, Голь, в меньшей степени Зельдович). Такие переводы можно рассматривать как попытку (не более чем попытку) “ответа” на “вопрос”, заданный в 40-х годах XIX столетия, в конце XX в., когда многие ценности старого доброго времени подверглись уже далеко не первичной иронической переоценке. Переводы нового типа рассчитаны на сложную интертекстуальную игру, они адресованы не только искушенному читателю, которому приелись многочисленные переводы “Ворона” с повторяющимися приемами, образами и проторенными сюжетными ходами, но и читателю-постмодернисту. Законы построения постмодернистского текста еще не изучены с достаточной полнотой, хотя очевидно, что работа по разрушению семиотических связей между событиями в сюжете (по принципу “все дозволено”) приводит к “смерти автора” и рождению нового полисубъектного гетерогенного авторского начала как в оригинальном, так и в переводческом творчестве.

И наконец, переводы третьего типа представляют ту самую массу литературных поделок, которые наводнили рынок современной печатной продукции и внедрились в мировую информационную сеть. Комментируя сложившуюся ситуацию, И.В. Кондаков пишет: “Парадоксальным образом сегодня в постсоветском пространстве *обыденная культура* обладает наибольшим

<sup>202</sup> Михайлин В. Переведи меня через made in: Несколько замечаний о художественном переводе и о поисках канонов // Новое лит. обозрение. 2002. № 53. С. 328, 330.

<sup>203</sup> Кондаков И.В. Культурология... С. 451.

статусом универсальности по сравнению с любой специализированной культурой, а точка зрения *обывателя, филистера, дилетанта, графомана* оказывается самой емкой, практичной и ценностно-предпочтительной ...<sup>204</sup>.

Современный российский литературный (в частности, переводческий) процесс носит открытый характер, поэтому делать прогнозы относительно даже ближайшего будущего можно лишь с большими оговорками. Думается, однако, что тема русского “Ворона” далеко не исчерпана, хотя репертуар внутренних рифм и рефренов явно истощился.

## 6. ПРОБЛЕМА ПОДСТРОЧНОГО ПЕРЕВОДА

Глубоко в равноправный информационный обмен темноты, долго я стоял, там задаваясь вопросом, боясь...

*Машинный перевод 25-го стиха “Ворона”*

Значение слова – это всегда другое слово.

*Октавио Пас*

Обращая внимание на факт малоизученности проблемы подстрочника, М.Л. Гаспаров в начале 1980-х годов писал: «Обычно споры о подстрочниках сводились к признанию, что перевод с подстрочника – не позор, а несчастье, и что в будущем мы научимся обходиться без них. Уверенность в будущем отвлекла от настоящего: с подстрочников переводили и переводят в огромных количествах, но теоретических наблюдений над этой практикой почти нет. Между тем теоретический интерес перевода с подстрочника очень велик. Переводческий процесс состоит из двух этапов: понимания и оформления. Обычно при анализе они трудноразделимы: когда мы видим в переводе с оригинала какое-то отклонение от подлинника, мы, как правило, не можем сказать, то ли здесь переводчик увидел в словах подлинника больше (или меньше), чем видим мы, то ли он увидел то же, что и мы, и только не сумел уложить увиденное в строки перевода. При переводе с подстрочника они разделены: понимание текста целиком задает подстрочник, оформление берет на себя переводчик. Отклонение от буквы оригинала переводчик может объяснить своим “проникновением в дух” подлинника, отклонение от подстрочника (за величайшими исключениями) не может быть “проникновением в дух”, а может быть “от лукавого”, только вольностью переводчика»<sup>205</sup>.

<sup>204</sup> Там же. С. 454.

<sup>205</sup> *Гаспаров М.Л.* Брюсов и подстрочник... С. 173.

В системе отношений *оригинал* → *подстрочник* → *перевод* не меньшего внимания требует к себе и звено *оригинал* → *подстрочник*. Из-за разности языков, проявляющейся на всех языковых уровнях, подстрочник а priori не может представлять собой точный слепок с оригинала. Обычно это более удачная или менее удачная попытка интерпретировать логико-семантические связи иноязычного текста. Практически нет такого подстрочника, который не мог бы быть улучшен. Если языки отстоят друг от друга по линии типологического родства достаточно далеко и тексты разделены значительным временным промежутком, подстрочник приобретает значительную эстетическую ценность и может даже восприниматься в качестве художественного перевода. Научную ценность подстрочника повышают пояснения и уточнения к тексту перевода, а также затекстовый комментарий, которые не просто дополняют текст перевода, расширяют его социокультурный контекст, но и становятся его органической неотъемлемой частью.

В 1983 г. М.Л. Гаспаровым была предпринята попытка с опорой на подстрочник определить коэффициент точности художественного перевода. «Выделим лишь два суммарных показателя, которые, как кажется, могут характеризовать проблему в целом, – писал он. – Во-первых, это “показатель точности” – **доля точно воспроизведенных слов** от общего числа слов **подстрочника**; во-вторых, это “показатель вольности” – **доля произвольно добавленных слов** от общего числа слов **перевода** (и то и другое – в процентах). Оба показателя дополняют друг друга; порознь они давали бы картину неполную: можно, например, представить себе перевод, старательно сохраняющий слова подстрочника, но еще старательнее заглушающий их множеством произвольных добавлений»<sup>206</sup>.

Эффективность подобной процедуры представляется сомнительной по многим причинам. Ученый оперирует понятием “слово”, а ведь точность перевода отдельных слов еще не обеспечивает точности смысла отдельных словосочетаний, синтагм и т.д., не говоря уже о точности передачи смысла текста. И вообще, как справедливо отметил Николай Заболоцкий, “перевод художественного произведения не есть перевод слов”<sup>207</sup>. (Ср. также: “Каждое отдельно взятое слово не является словом художественным, в особенности, если речь идет о тексте художественного произведения”<sup>208</sup>.) К тому же “одно и то же слово, употребленное автором в двух разных местах, не всегда можно перевести одним и тем же словом в соответствующих местах переводного текста”<sup>209</sup>. При взгляде на литературное произведение как на “органическое

<sup>206</sup> Там же. С. 175.

<sup>207</sup> Заболоцкий Н.А. Заметки переводчика // Заболоцкий Н.А. Избранные произведения. М., 1972. Т. 2. С. 285.

<sup>208</sup> Заболоцкий Н.А. Мысль – образ – музыка // Там же. С. 286.

<sup>209</sup> Ларбо В. Весы переводчика // Перевод – средство взаимного сближения народов. М., 1987. С. 215.

целое”, текст «воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и “отдельность” этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста»<sup>210</sup>. Нередко в целях более точной передачи смысла выражения переводчику приходится подыскивать слова, отсутствующие в подлиннике. Мы уже не говорим об идиоматических выражениях, которые являют собой крайний случай выражения указанной тенденции. Естественно, чем дальше по линии типологического родства языки отстоят друг от друга, тем труднее оперировать “показателем точности” и “показателем вольности”, которые вообще теряют смысл при переводе, скажем, с аналитического языка на флективный или наоборот: «... например, английское выражение типа “*I shall make him speak*”, содержащее пять слов, можно передать одним грузинским словом “*ავალაპარაკებ*”. Для русского выражения из четырех слов: “*Оказалось, что я проснулся*” – достаточно одного грузинского слова “*გამომგვიძებოდა*»<sup>211</sup> Удачные примеры квазиадекватной передачи английского выражения “*My soul is dark*” на русский и грузинский приводит в своей статье “Психологический механизм перевода” Порфирий Яшвили. Исследователь резонно замечает, что в приведенных примерах при соблюдении внешней точности или, как он пишет, “кажущейся адекватности” “не проявляется той естественности языка, которая присуща английскому выражению”<sup>212</sup>. В еще большей степени это отражается на художественном переводе. В свое время Владимир Набоков резонно замечал, что «как ни старайся, английского читателя не убедишь, что “*I remember a wonderful moment*” (буквальный перевод пушкинской строки “Я помню чудное мгновенье” – В. Ч.) совершенное начало совершеннейшего стихотворения»<sup>213</sup>.

Справедливости ради отметим, что на возражения автора этих строк М.Л. Гаспаров отвечал: «Что касается измерения точности подстрочников и не-подстрочников – конечно, я, как и всякий, знаю, что слово слову не равно. Но ведь и всякий, как и я, знает, что между точным и неточным переводом есть разница, а, стало быть, она поддается измерению. Вы, сделав подстрочный перевод именно ради точности, показываете это лучше всего. Я давно жду, что мои грубые приемы “плодотворно раздражат способнейших” (выражение И. Аксенова), и они уточнят мои способы и предложат другие, но по стихотворным переводам пока ничего такого не видел. Ваш перевод (подстрочный перевод “Ворона”, публикуемый в настоящем издании. –

<sup>210</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 11.

<sup>211</sup> Гачечиладзе Г.Р. Указ. соч. С. 94.

<sup>212</sup> Яшвили П.А. Указ. соч. С. 128.

<sup>213</sup> Набоков В.В. Искусство перевода // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1988. С. 396.

В. Ч.) – образцовый, я бы разошелся в стилистических окрасках некоторых слов, но это дело слишком субъективное»<sup>214</sup>.

С точки зрения теории установки Д. Узнадзе, “показатель точности” перевода лежит в иной – психолингвистической – плоскости (см. об этом в разделе “Проблемы анализа текста художественного перевода”). Публикуемый подстрочный перевод “Ворона” – не более чем попытка приблизиться к «исключительной глубине содержания “Ворона”» (слова Брюсова). Рассчитывать на серьезный успех в подобном предприятии – это значит постулировать самодостаточность плана содержания, неполнота и неполноценность которого вне адекватной передачи плана выражения для автора подстрочного перевода вещь самоочевидная. Впрочем, с этой проблемой сталкиваются и мастера художественного перевода.

## 7. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Счастлива та литературная эпоха, в которую вдруг оттаивают великие творения прошлого и оказываются, так сказать, “в порядке дня”, ибо заново производят самое свежее впечатление.

*И.В. Гёте*

Первый русский перевод “Ворона” появился в 1878 г. За истекшие сто с четвертью лет Россия прошла через череду революций, войн, социально-экономических потрясений, через ломку общественно-политических укладов. Сменялись литературные направления и школы, разрушались одни эстетические платформы и воздвигались другие, политическое давление и государственный прессинг на культурную среду то заметно усиливались, то слегка ослабевали. Все эти факторы не могли не отразиться на мировоззрении, установках и творческой практике разных поколений русских литераторов и переводчиков. (Длительная история переводов одного и того же произведения дает прекрасный материал для изучения вкусов и нравов эпохи, психологии того или иного поколения.) Неудивительно, что периоды достаточного выраженного интереса к “Ворону” сменялись периодами охлаждения к нему. Однако за вполне предсказуемым упадком следовал не всегда предсказуемый взлет, и русский “Ворон” в очередной раз “расправлял крылья”.

Как уже отмечалось, литературная и, в частности, переводческая деятельность приобрела на современном этапе массовый и стихийный характер, причем качество переводной продукции резко понизилось (о причинах этого явления также говорилось). В первую очередь это относится к сетевым

<sup>214</sup> Из письма М.Л. Гаспарова к В.И. Чередниченко от 26 июня 2003 г.

текстам, рассчитанным в подавляющем большинстве случаев на читателя-любителя – среднестатистического потребителя сетевой продукции. Однако перевод столь сложно организованного 108-стишного произведения, какими бы задачами переводчики ни руководствовались, – процесс трудоемкий и достаточно рискованный в эпоху культивирования малых форм и жанров, малообъемных текстов. Появление в Сети более двух десятков русских переводов “Ворона” после 2000 г. свидетельствует, кроме прочего, о новом всплеске интереса к стихотворению, о стремлении найти новые обертоны в уже привычной интонации. Бесспорно, переводы “должны рассматриваться как дополняющие один другой, ибо чем чаще книга переводится, тем лучше она может быть понята другой культурой”<sup>215</sup>. Здесь надо учесть два момента.

Во-первых, фоновые знания адресата: «Перевод любого стихотворного текста, тем более, если этот текст общеизвестен и носит хрестоматийный характер, фактически является акцией “интеркультурной”, что подразумевает опору переводчика на предполагаемые фоновые знания адресата его перевода»<sup>216</sup>. При этом перевод нацелен не столько на “поиск чужого опыта”, сколько на поиск в чужой культуре “эха собственным культурным изменениям”<sup>217</sup>. Русские переводы “Ворона” ориентировались не только на подлинник, но и друг на друга, что приводило к усилению степени “вынужденной мифологизации оригинала” (выражение В. Михайлина).

Во-вторых, адресность самого перевода<sup>218</sup>. Эту мысль, восходящую, между прочим, к идеям Гёте<sup>219</sup> (ср. также рассуждения Х.Л. Борхеса<sup>220</sup>), настойчиво проводил М.Л. Гаспаров, убежденный в том, что “разным читателям нужны разные типы переводов”<sup>221</sup>. В статье “Брюсов и буквализм” (1971) ученый замечает: “Есть переводы для одних читателей и есть переводы для других читателей. Классические произведения мировой литературы – осо-

<sup>215</sup> Calzada-Perez M. Trusting the translator // Babel. 1993. Vol. 39, N 3. P. 170–171.

<sup>216</sup> Тростников М. Перевод и интертекст с точки зрения поэтологии // Семиотика: Антология / Состав. и общ. ред. Ю.С. Степанова. М., 2001. С. 578.

<sup>217</sup> Михайлин В. Указ. соч. С. 324. По мнению автора, одна из важнейших функций перевода – «создание образа “чужого”, “другого” – именно образа, поскольку к “настоящей” чужой реальности складывающаяся в национальной коллективной памяти мифологизированная “картинка” отношение чаще всего имеет весьма опосредованное» (Там же). Многое, однако, зависит от компетенции читателя, его способности декодировать образ как “чужой”, так и “своей” реальности.

<sup>218</sup> Ср.: “Перевод как проблема (...) возникает тогда, когда проблемой становится адресат текста” (Дубин Б. Книга мира // Борхес Х.Л. Собр. соч.: В 4 т. СПб., 2001. Т. 4 // [http://ae-lib.narod.ru/texts/dubin\\_borges\\_worldbook\\_ru.htm](http://ae-lib.narod.ru/texts/dubin_borges_worldbook_ru.htm)).

<sup>219</sup> См.: Гёте И.В. Из моей жизни: Поэзия и правда // Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 3. С. 416–417.

<sup>220</sup> Цит по: Дубин Б. Указ. соч.

<sup>221</sup> Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм. С. 59.

бенно чужих нам цивилизаций – заслуживают того, чтобы существовать на русском языке в нескольких вариантах: для более широкого и для более узкого круга читателей”<sup>222</sup>. Специально маркированный перевод “для масс” повлиял бы на анализ и оценку такого перевода исследователями: критерии здесь существенно иные. Применительно к “Ворону” такие попытки не только неизвестны, но и едва ли возможны: ведь сам автор работал над созданием произведения, которое бы действовало поверх культурных барьеров, разделяющих социальные слои. Проблема дифференцированного подхода к аудитории должна волновать в первую очередь автора и лишь затем – переводчика.

“Перевод всегда есть равнодействующая между двумя крайностями, – считает М.Л. Гаспаров, – насилием над традициями своей литературы в угоду подлиннику и насилием над подлинником в угоду традициям своей литературы. Насилие первого рода обычно и называется буквализмом; насилие второго рода иногда пытается именоваться творческим переводом. В истории перевода перевешивает попеременно то одна крайность, то другая: это так же неизбежно, как чередование шагов правой и левой ногой”<sup>223</sup>. Схема учебного представляется слишком “правильной”, чтобы отвечать переводческой практике, которая в подавляющем большинстве случаев представляет собой “компромисс” между двумя отмеченными крайностями.

Глубокие суждения о самоценности перевода как нового текста высказывал В.В. Биbihин: “Перевод просто и есть тот самый оригинал, только отлитый в другую частную форму и продолжающий жить в этой своей новой форме. Оригинал является оригинальным чисто внешне, во временном смысле. По существу, т.е. в своем отношении к внутренним возможностям человеческой речи, он не более оригинален, чем перевод”<sup>224</sup>. Отсюда – недалеко до парадоксального утверждения, что “некоторые возможности” оригинала “раскрываются лишь в переводе”<sup>225</sup>. Так, русские переводы “Ворона” обнажили афористичность, присутствующую в английском тексте латентно.

Следует также отметить, что в основе тех или иных расхождений между русскими переводами лежали не различия вариантов оригинального текста, с которых выполнялись переводы (они были ничтожны), а различие концепций переводов, их стиля.

Метафору Гёте *вызов-и-ответ*, своеобразно проинтерпретированную в 1920-х годах Павлом Флоренским и подхваченную в 1930-х годах А.Дж. Тойнби, можно было бы использовать и для формулирования сверхзадачи всей стотридцатилетней отечественной эпохи переводов “Ворона” – *формулиро-*

<sup>222</sup> Там же. С. 61.

<sup>223</sup> Гаспаров М.Л. Брюсов-переводчик // Гаспаров М.Л. Избранные труды. О стихах. М., 1997. Т. 2. С. 126.

<sup>224</sup> Биbihин В.В. Подстановочный перевод (1971) // Слово и событие. М., 2001. С. 226.

<sup>225</sup> Там же. С. 180.

вание адекватного русского ОТВЕТА на американский ВЫЗОВ. Но при этом следует учесть, что ВЫЗОВОМ “The Raven” становится лишь в контексте русского ОТВЕТА, т.е., говоря иными словами, переводы стали оказывать обратное воздействие на оригинал, подчеркивая “вызовность”, которая присутствовала в последнем лишь потенциально. Предвидя тщету традиционных попыток воспроизвести подобие оригинала на чужом языке, П. Флоренский предложил оригинальный путь выхода из тупика: “Нельзя сказать, чтобы перевод непременно ухудшал подлинник: напротив, он может даже его обогатить (например, переводы Пушкина, Лермонтова, Жуковского). Но перевод неизбежно видоизменяет переводимое: если строго соблюдаются оттенки смысла, то необходимо изменить либо корневой состав, либо – звуковую инструментовку, ритмику и т.п.; невозможно быть верным сразу всем трем моментам речи, ибо тогда двум языкам пришлось бы иметь во всех отношениях одну и ту же природу, т.е. быть одним языком. Поэтому при переводе приходится удерживать что-нибудь одно и жертвовать всем остальным, а тогда произведение перестает быть органическим. В силу этого и ради органичности произведения необходимо до известной степени пожертвовать всеми тремя сторонами речи, смысловой, грамматической и звуковой, и заново создать на другом языке некоторое новое произведение, – *ответ духа данного народа на идеальную тему, воплощенную другим народом*. В этом новом произведении мы узнаем идеальную сущность того, переведенного, тогда как в переводе более как будто верном не чувствуем самого главного, органического единства. Через конкретные и частные средства воплощения мы приходим к изначальной духовной форме (курсив мой. – В. Ч.)”<sup>226</sup>.

Собственно говоря, попытка (не более чем попытка) в этом направлении была предпринята в 1923 г.: это японский ОТВЕТ на американский ВЫЗОВ (“Петух” Сакутаро Хагивары против “Ворона” Эдгара По<sup>227</sup>). Не исключено, что задача создания перевода подобного типа (назовем его *синергетическим* переводом) будет когда-нибудь стоять и перед русскими переводчиками; пока же надо попытаться сыграть по правилам, предложенным Эдгаром По. Когда схлынет мутный поток паралитературных вод, докатившийся и до русскоязычного “Ворона”, наступит, возможно, очистительная пауза, после которой “Ворон” засверкает свежими красками, созвучными эстетическим вкусам новой эпохи. Пока же со всей определенностью можно констатировать, что, несмотря на множественность попыток, адекватный русский ОТВЕТ на американский ВЫЗОВ 1845 г. еще не состоялся. Это ли не косвенное свидетельство величия переводимого произведения?

<sup>226</sup> Флоренский П. Имена // Малое собр. соч. 1993. Вып. 1. С. 101–102.

<sup>227</sup> См.: Дьяконова Е. М. Об одной японской версии “Ворона” // По Э. А. ЭМИ. Краснодар, 2000. Вып. 3. С. 191–193.

# ПРИМЕЧАНИЯ

## ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Бабанов – Бабанов И.Е.* [Комментарий] // Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. СПб., 1996.
- Базыма – Базыма Б.А.* Психология цвета: теория и практика. СПб., 2005.
- Бен – Бен Г.Е.* [Комментарий к “Ворону” Э.А. По] // An Anthology of English and American Verse. Moscow, 1972.
- Бидерманн – Бидерманн Г.* Ворон // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. Пер. с мюнхенского изд. 1989 г.
- Борхес – Борхес Х.Л.* Думая вслух // Борхес Х.Л. Соч.: В 3 т. 2-е изд., доп. М., 1995. Т. 3.
- БЭ – Библейская энциклопедия / Труд и издание архимандрита Никифора.* М., 1891. Репринт 1990.
- Зауэр – Зауэр Ф.* Птицы I. М., 1998.
- Иванова-Казас – Иванова-Казас О.М.* Птицы в мифологии, фольклоре и искусстве. СПб., 2006.
- Ильичев – Ильичев В.Д., Силаева О.Л.* Говорящие птицы. М., 1990.
- Кант – Кант И.* Критика способности суждения // Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 5. (Работа впервые была опубликована в 1790 г.)
- Кумпан – Кумпан К.А.* [Примечания] // Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. (Новая библиография поэта).
- Кшищова – Кшищова Д.* О национальном в структуре художественного текста. Сравнительное сопоставление русского и чешских переводов (“Ленора” Бюргера и “Ворон” По) // Национально-культурный компонент в тексте и языке: Тез. докл. Межд. науч. конф. 5–7 окт. 1994 г. Минск, 1994. Ч. 1.
- Лосев 1994 – Лосев А.Ф.* Афина // Мифы народов мира: Энциклопедия. 2-е изд. / Гл. ред. С.А. Токарев. М., 1994. Т. 1.
- Лосев 1999 – Лосев А.Ф.* Афина Паллада // Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. СПб., 1999. (Работа впервые была опубликована в виде главы книги “Олимпийская мифология” в 1953 г.)
- Мелетинский 1979 – Мелетинский Е.М.* Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. М., 1979.
- Мелетинский 1994 – Мелетинский Е.М.* Ворон // Мифы народов мира: Энциклопедия. 2-е изд. / Гл. ред. С.А. Токарев. М., 1994. Т. 1.
- Никулин – Никулин Д.* Афина и Арес: война, побеждающая войну // Новое лит. обозрение. 2002. № 55.
- По – По Э.А.* Философия сочинения // По Э.А. Ворон. М., 2008.

- Радин – Радин П.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб., 1999.
- Собчик – Собчик Л.Н.* Метод цветковых выборов – модификация восьмицветового теста Люшера. СПб., 2006.
- Хейнрих – Хейнрих Б.* Ворон зимой. М., 1994.
- Цойгнер – Цойгнер Г.* Учение о цвете. М., 1971. Пер. с берлинского изд. 1963 г.
- Чередниченко 1995а – Чередниченко В.И.* Лирика Эдгара Аллана По // По Э.А. Эссе. Материалы. Исследования. Краснодар, 1995. Вып. 1.
- Чередниченко 1995б – Чередниченко В.И.* Эдгар По. “Ворон” – Цзя И. “Ода сове”: Типологическая параллель // Там же.
- Чередниченко 1997 – Чередниченко В.И.* Стихотворение Эдгара Аллана По “Ворон” в русских переводах: Статья первая // Там же. Краснодар, 1997. Вып. 2.
- Шкунаев – Шкунаев С.В.* Артур // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М., 1991.
- Яньшин – Яньшин П.В.* Психосемантика цвета. СПб., 2006.
- Forsythe – Forsythe R.S.* Poe’s “Nevermore”: A Note // *American Literature*. Vol. 7, N 4 (1936. Jan.).
- Mabbott – Mabbott T.O.* [Notes] // *Collected Works of E.A. Poe* / Ed. by T.O. Mabbott. Cambridge (Mass.), 1969. Vol. I.
- McVicker – McVicker C.D.* Poe and Anacreon: A Classical Influence on “The Raven” // *Poe Newsletter*. 1968. Oct. 1.
- Ostrom – The letters of Edgar Allan Poe* / Ed. by J.W. Ostrom. N.Y., 1966. Vol. II.
- The Raven and its Shadow – The Raven and its Shadow* // *Academy*. LXII (1902. May. 17).

### ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Несмотря на то что текст “Ворона” не подвергался существенной правке, проблема канонического текста произведения существует. Видный исследователь и текстолог Т.О. Мабботт проанализировал 20 текстов произведения, опубликованных в период с 1845 по 1850 г., имеющих те или иные отличия (см.: *Collected Works of E.A. Poe* / Ed. by T.O. Mabbott. Cambridge (Mass.), 1969. Vol I. P. 363–364, 369–370), причем 18 из них печатались при жизни По.

Каноническим он предлагает признать текст, напечатанный 25 сентября 1849 г. в ричмондском “полуженедельнике” (периодичность выхода – два раза в неделю) “Семи-Уикли Экзаминер” (*Richmond “Semi-Weekly Examiner”*). Доводы, приводимые текстологом в пользу данной версии, представляются вполне логичными. Во-первых, ричмондский текст – последняя авторизованная версия “Ворона”, опубликованная при жизни По (у Т.О. Мабботта она фигурирует под литерой *T*). Во-вторых, из предисловия к публикации “Ворона” следует, что По довел стихотворение до его окончательной формы. Несогласие с Т.О. Мабботтом возникает при обсуждении вопроса об основных источниках произведения (см. подробнее в разделе “История создания. Источники. Публикации”).

Тексты русских переводов XIX и XX вв. располагаются в хронологическом порядке по дате создания (если она зафиксирована) или дате публикации перевода (подробнее см. статью, посвященную русским переводам). Тексты печатаются по совре-

менным нормам орфографии и пунктуации по рукописям или первым публикациям с соблюдением лексических и стилистических норм времени создания произведения. Исключения из правил, пропуски, ошибки и опечатки оговариваются.

Данные о переводе (наименование издания, дата, место, и др.) приведены в “Библиографическом указателе”.

В настоящем издании печатаются полный свод русских переводов «Ворона», относящихся к XIX столетию, а также переводы XX века, характеризующие основные тенденции того или иного переводческого периода.

Исследованию предшествовали труды составителя, опубликованные в сборниках – “Эдгар Аллан По. Эссе. Материалы. Исследования” (Ред.-сост. В.И. Чередниченко, Ю.В. Лучинский. Краснодар, 1995–2000), получившие отклики российских и американских специалистов (см., например: Новое лит. обозрение. 1998. № 30. С. 415–416; Новое лит. обозрение. 2003. № 59. С. 620–622; The Poe Messenger [Richmond, Virginia]. 1996. Vol. XXVI, N 1. P. 2–6, 41–42; The Edgar Allan Poe Review / Ed. by B. Cantalupo [The Pennsylvania State University]. 2002. Vol. III, N 1. P. 77–81) и др.

Составитель считает своим долгом выразить благодарность за предоставленные материалы, а также за содействие в работе Б.Ф. Егорову, Е.В. Витковскому, С.Е. Зенкевичу, В.П. Нечаеву, В.Н. Слюсарскому, А.В. Белашкину, О.А. Касьяновой, С. Ремизовой, Алле и Марии Жданович (США), И.В. Чередниченко, Н.Г. Абельситову и К.Г. Иониди. Слов благодарности уже не смогут услышать К.С. Герасимов и И.С. Поступальский, с которыми идея издания “Ворона” обсуждалась еще в 1980-х годах.

## THE RAVEN

### ВОРОН (подстрочный перевод)

В издании воспроизводится текст оригинала, опубликованный в ричмондском “полуеженедельнике” “Семи-Уикли Экзаминер” (Richmond “Semi-Weekly Examiner”) 25 сентября 1849 г. и перепечатанный Т.О. Мабботтом (см.: Collected Works of E.A. Poe / Ed. by T.O. Mabbott. Cambridge (Mass.), 1969. Vol. I. P. 364–369).

Подстрочный перевод выполнен с текста оригинала (см. примеч. к “The Raven”).

В угловые скобки ( ) заключены отсутствующие в оригинале слова и выражения, необходимые для связного изложения русского текста; в отдельных случаях они помогают прояснить смысл высказывания.

В круглые скобки ( ) заключены:

- 1) слова-синонимы или близкие по смыслу выражения;
- 2) словосочетания, не употребимые в русском языке или плохо вписывающиеся в контекст русского текста строфы (с пометкой букв.: буквально);
- 3) слова и выражения, помогающие прояснить смысл слов и выражений, употребленных перед скобками (с пометкой подrazум.: подразумевается, имеется в виду).

<sup>1</sup> *Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary...* (Однажды в мрачную полночь, когда я, слабый и истомленный, размышлял...) – Целый ряд ис-

следователей, в частности Дж. Паттерсон (J. Patterson, 1897), Э. Ридел (E. Riedel, 1927), Г. Леглер (H. Legler, 1907), Г. Хайет (G. Highet, 1947), Т.О. Мабботт (1969), указывает на то, что этот стих – реминисценция из Анакреонта (33, I). Сесил Дон Маквикер (Cecil Don McVicker), посвящая вопросу влияния Анакреонта на По отдельную статью, в частности, замечает: «Возможно, что с некоторыми из основных структурных и символических элементов, которые в конечном счете были включены в “Ворона”, По столкнулся в юности при прочтении греческой поэзии, а именно, произведений Анакреонта, его переводчиков или подражателей. Это подтверждается склонностью По к греческому языку, но, что более существенно, сам По говорит о влиянии на него поэзии Анакреонта» (*McVicker*. P. 29). Приводимое далее анакреонтическое стихотворение Томаса Стенли (Thomas Stanley, 1625–1678) дает очень мало поводов для серьезного сравнительного анализа с “Вороном”. Мотив ночного посетителя – достаточно распространенный мотив в мировой поэзии, что вынужден признать сам исследователь (*McVicker*. P. 30). Заявленное в статье структурное сходство элементов не выявлено. Скорее мы имеем здесь дело с интертекстуальным следом неясного происхождения, чем с “поразительным сходством” элементов. Дух анакреонтики совершенно чужд мрачной атмосфере стихотворения По.

<sup>2</sup> ...*Over many a quaint and curious volume of forgotten lore...* (...Над множеством причудливых и любопытных томов позабытых знаний...) – Намек на то, что герой стихотворения – ученый муж. Книги “позабытых знаний” (*forgotten lore*) – скорее всего средневековые трактаты мистического характера. Однако едва ли это “тайные свитки чернокнижья” (так в переводе В. Топорова) – все последующие действия героя никак не укладываются в рамку стратегии поведения чернокнижника. По мнению современного переводчика И. Голубева, герой По имеет в виду Библию. Однако “позабытые знания” никак не могут служить характеристикой Священного Писания, которое на протяжении веков истолковывалось и комментировалось отцами Церкви и богословами. Переводчики “Ворона” по-разному интерпретировали это “темное” место в тексте: “книга одного из забытых миром знаний” (Мережковский); “старые тома веком проклятых наук” (Брюсов); “книга странного учёнья” (Жаботинский); “знания, мертвые с давних пор” (Пяст); “тома черной магии” (Вас. Федоров); “книга позабытых жизни тайн” (Неустановленный переводчик); “тома науки древней, позабытой с давних пор” (Голохвастов); “преданье давних лет” (Василенко); “дебри философского труда” (Донской).

<sup>3</sup> ...*each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.* (...каждый отдельный угасающий уголек оставлял свою тень-призрак на полу.) – Здесь впервые появляется образ призрака-тени (*the ghost*), призрачной игры света на полу от затухающих углей в камине как предвестник иной, зловещей тени (ср. 106–107-е стихи).

<sup>4</sup> ...*the lost Lenore...* (...утраченной Линор...) – Чешская исследовательница Д. Кшицова, отмечая, что имя *Lenore* является дериватом целого ряда женских имен, предполагает знакомство По с балладой Г.А. Бюргера “Ленора” (1773; ср. фольклорные источники баллады). (См.: *Кшицова*. С. 155.) Имя *Lenore* встречается в одноименном стихотворении По (1836–1844), написанном до “Ворона”.

<sup>5</sup> *Nameless here for evermore.* (Безымянной здесь навсегда.) – Ср. трактовку Г. Бена: “Более не называемая здесь, не числящаяся среди живых” (Бен. С. 688).

<sup>6</sup> *...purple curtain...* (...пурпурной занавеской...) – Трудно обозначить функцию цвета в строфе, не вызывая упреков в произвольности. Традиционно пурпурный цвет считался символом славы, власти и могущества. По мнению Т.О. Мабботта, “пурпурный цвет может быть символом богатства или траура” (Mabbott. P. 371). Известно, что пурпурный цвет воспринимается тяжелым (см.: Цойгнер. С. 107). В “Критике способности суждения” И. Кант писал, что красный цвет (наиболее близкий из основных цветов к пурпурному) располагает душу “к идее возвышенного” (Кант. С. 317).

<sup>7</sup> *Back into the chamber turning...* (Возвратившись в комнату...) – Герой возвращается в свою комнату, где и будет разворачиваться главное действие стихотворения. По придавал большое значение организации художественного пространства. (См. об этом подробнее: *Чередниченко 1995а*. С. 9–10, 19.) Так, обосновывая концепцию замкнутого пространства в “Вороне”, По пишет: “...тесное *ограничение пространства* совершенно необходимо для эффекта обособленного события – оно обладает убедительностью рамы к картине. Оно имеет неоспоримую внутреннюю силу, удерживая наше внимание сосредоточенным и, безусловно, не должно смешиваться с простым единством места. Я решил, таким образом, поместить влюбленного в его комнату – комнату, ставшую для него священной благодаря воспоминаниям о той, которая часто ее посещала. Изображая комнату богато мебелированной, я преследовал исключительно идеи (...) о Прекрасном как единственно подлинной теме поэзии” (По. С. 141). Богато мебелированная комната героя – не обязательно его личный кабинет или библиотека (на последней версии настаивает Х.Л. Борхес; см.: *Борхес*. С. 301).

<sup>8</sup> *...a stately Raven of the saintly days of yore...* (...величавый Ворон священных дней древности...) – Гордый и независимый нрав Ворона легче увязать с мнениями, бытующими среди орнитологов, чем с традиционными мифологическими представлениями об этой птице. В связи с этим представляют интерес факты, собранные Т.О. Мабботтом – видным текстологом, комментатором и исследователем По. «По явно проявлял значительный интерес к историям и легендам о воронах, а также к самим этим птицам, – пишет он. – Мало кому из маленьких мальчиков, бывавших в британской метрополии, не удавалось видеть воронов, важно прогуливающихся вокруг лондонского Тауэра. Может быть и не является чистой выдумкой рассказ о том, что По как-то сказал Корнелию Метьюзу (Cornelius Mathews. – В. Ч.): “Эта птица [ворон], эта чертова птица преследует меня в мыслях постоянно; я не могу избавиться от ее присутствия; (...) я слышу ее карканье, как слышал, бывало, в Сток Ньюингтоне, и шум от взмахов ее крыльев стоит в моих ушах”. Друг По, Генри Б. Хёрст (Henry B. Hirst. – В. Ч.), держал птичью лавку, в которой был ручной ворон, и По, по-видимому, изучил его основательно. Джордж У. Пек (George W. Peck. – В. Ч.), художник, писал: “Во всей поэзии нет более яркого образа (...), чем в этом стихотворении. (...) Стук, появление Ворона, все, что он говорит и делает (...) совершенно соответствует (реальности). (Нам доводилось быть “несчастливым владельцем” (намек на 63-й стих “Ворона”. – В. Ч.) одной такой птицы). (...) По обдумывал, каким могло бы быть пове-

дение птицы этого вида и решил остановиться на самом естественном, что оказалось самым неправдоподобным» (*Mabbott*. P. 354–355).

<sup>9</sup> ...with mien of lord or lady... (...с видом лорда или леди...) – Русские переводчики проявили недюжинную изобретательность в выборе сравнений, характеризующих произведенное Вороном впечатление, – “знатный лорд” (Пальмин); “важный лорд” (Уманец); “господин” (Брюсов); “вельможа” (Звенигородский); “патриций” (Голь), “державный визитер” (Топоров), “светский шеголь и позер” (Саришвили).

<sup>10</sup> *Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door...* (Взгромоздился на бюст Паллады прямо над дверью моей комнаты...) – Вполне логичную мотивировку выбора особой точки в пространстве для сидящего Ворона дает сам автор: “...птица усаживается на наиболее подходящее место вне пределов досягаемости со стороны книжника” (*По*. С. 143). Тем не менее отсюда вовсе не следует, что Ворон должен оседлать бюст Паллады, стоящий на книжном шкафу или на полке над дверью. (Гипсовые слепки бюста Афины или Минервы были популярны в это время.) Он мог сесть на шкаф или полку, но не обязательно на бюст. Как разъясняет По, птицу он “заставил сесть на бюст Паллады (...) для эффекта контраста между мрамором и оперением...” (*По*. С. 141). Эффект контраста между мрамором и оперением – это контраст белого и черного, имеющий глубокий символический подтекст. “Оптический контраст белого и черного наиболее сильный; также контрастны и символические значения этих двух цветов. Белый и черный относятся к дуальным символам и, как отмечает Х.Э. Керлот, подобно всем дуальным формулам имеют непосредственную связь с мифом о Близнецах. Члены дуальной пары (люди, животные, растения и т.д.) имеют противоположную окраску, что отражает противопоставление двух миров” (*Базыма*. С. 17). «...Бюст Паллады, – продолжает По, – был выбран, во-первых, как в наибольшей степени находящийся в соответствии с ученостью влюбленного (Паллада – покровительница знаний. – *В.Ч.*), и, во-вторых, из-за звучности самого слова “Паллада”» (*По*. С. 141). При этом автор настаивает, что сама мысль о бюсте Паллады была подсказана ему исключительно птицей (*По*. С. 141). Птицей – да, но какой? Согласно некоторым греческим мифам, ворон – это нескромный болтун, который из-за этого свойства не мог оставаться спутником Афины, поэтому она выбрала на его место сову (*Бидерманн*. С. 48). (О сове как одном из главнейших атрибутов Афины см.: *Лосев* 1999. С. 230–236 и др.) Есть данные, свидетельствующие о первоначальном намерении По “написать короткое стихотворение о том, как сова, ночная птица, птица мудрости, с видом привидения и невозмутимо-пристальным взглядом влетает в окно склепа или комнаты, где он (герой. – *В.Ч.*) сидит у гроба почившей Линор” (см.: *Mabbott*. P. 354). Однако полагать, как это сделала Сьюзен Тэлли (*Susan Talley*), что «некоторые выражения из “Ворона”, возможно, остались еще от стихотворения о Сове», нет достаточных оснований. (О мифологической семантике образов Ворона и Совы см.: *Чередниченко* 1995б. С. 42–47). Вообще, отношение “Афина Паллада – Ворон” дает широкий простор научному воображению. (В свое время на отдельные аспекты этого отношения обращал внимание К.С. Герасимов.) Так, шлем Афины, на который вероятнее всего усаживается Ворон, сам имел вид ворона. В символическом плане важно, конечно, не то, что Ворон обре-

тает своего двойника (торжествует над ним победою), а то, что “темная” мудрость хтонической птицы попирает мудрость, которую символизирует Афина Паллада, ту “организующую и направляющую силу разума”, которая, по словам А.Ф. Лосева, “упорядочивает космическую и общественную жизнь” (“Для поздней античности Афина явилась принципом неделимости космического Ума и символом всеобъемлющей мудрости” – Лосев 1994. С. 128.) Ср. также важное дополнение: «...Афина является воплощением сокрытой (“проглоченной”) мудрости, явленной через нее в мир и для мира (мира в обоих смыслах – как космоса и как прекращения войны)» (Никулин. С. 236).

<sup>11</sup> ... “*Though thy crest be shorn and shaven, thou*”, I said, “*art sure no craven...*” (...Я сказал: “Хотя твой хохолок острижен и выбрит, ты, конечно, не трус...” – Г.Е. Бен вслед за Т.О. Мабботтом усматривает в 45-м стихе “намек на средневековый обычай брить голову рыцарю, проявившему трусость; на это же намекает в следующей строке игра слов: *nightly* (ночной. – В. Ч.) можно прочесть как *knightly* (рыцарский. – В. Ч.)”. (Бен. С. 688). Т.О. Мабботт расценивает этот каламбур как «один из юмористических штрихов, о котором упоминается в предисловии к стихотворению в “The American Review”» (Mabbott. P. 372). Думается, здесь этот штрих скорее иронический, чем юмористический. (Ср. также ниже 47-й стих.) Намек на рыцарский мир едва ли случаен: согласно одной из легенд король Артур был превращен в ворона (см.: Шкунаев. С. 62), о чем, конечно, не мог не знать начитанный герой. Хохол к тому же, по средневековым представлениям, “означал гордыню” (см.: Бабанов. С. 539).

<sup>12</sup> ... “*Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore!*” (“...Скажи мне, каким благородным именем ты зовешься на Плутоновом берегу Ночи!”) – Пытаясь выведать имя Ворона, герой заранее наделяет его эпитетом “благородное” (“гордое”) (*lordly name*). И хотя гордый и независимый вид птицы дает к этому, казалось бы, все “внешние” основания, в вопросе героя сквозит тонкая ирония, спровоцированная “рыцарскими” параллелями. Вообще проблема выбора имени – одна из ключевых в творчестве По. Личного имени героя “Ворона” мы не знаем, открыто лишь имя его возлюбленной *Lenore* (см. примеч. 4). Ворон самоидентифицируется как “*Nevermore*” (см. примеч. 13). На этот момент обычно не обращают внимания, хотя он исключительно важен. Принимая в качестве личного имени *Nevermore*, ворон тем самым пытается отмежеваться от видового имени *Raven*, хотя связь этих двух слов очевидна. Можно сказать, что Дух отрицания (*Never*) закодирован в структуре видового имени (*Raven*) и ворон – птица не только вещая, но и мудрая – находит его, максимально самореализуясь (в отличие от героя-актера, который действует как потерявший имя). Однако по мере продвижения по сюжетной лестнице искренность акта самоидентификации ворона становится все более и более сомнительной. Своего тайного личного имени он так и не открывает, опасаясь, по-видимому, саморазоблачения. Называя себя *Nevermore*, Ворон не просто лжет (ср. имя “Никто”, которым прикрывается Одиссей в минуту смертельной опасности – Одиссея, IX, 366), а скорее издевается, парируя иронический вопрос ответом, в котором несомненно есть доля истины (что делает его еще менее уязвимым). Здесь, из-под обличия серьезного “культурного героя” проступает Ворон-трикстер со своими всегдашними

проделками. (О функциях ворона – первопредка, культурного героя и трикстера см.: *Мелетинский 1974; Радин*). Реакция героя на происходящее – удивление (IX, 49–54); подчеркивая необычность ситуации, он “возвращает” ворону имя, которым тот хочет называться (IX, 54), тем самым как бы утверждая его подлинность. Однако сомнения остаются – ведь беспрецедентность ситуации вызывает ощущение ее ирреальности.

*The Night's Plutonian shore* (“Плутонов берег Ночи”) – образ подземного царства, царства мертвых, владыкой которого, согласно греческим мифам, был Аид (Плутон – одно из его имен). Образ “*Плутонова берега Ночи*” появится в стихотворении еще раз (XVII, 98). Предполагая царство мертвых символическим местом обитания Ворона, герой тем самым наделяет последнего функцией медиатора между жизнью и смертью.

<sup>13</sup> *Quoth the Raven “Nevermore”*. (Ворон изрек: “Больше никогда”.) – На образ говорящей птицы Эдгара По навела необходимость выбора существа, в устах которого постоянное повторение одного и того же слова выглядело бы логически обоснованным. Разумеется, на эту роль никак не подходил homo sapiens – человек разумный. Однако Х.Л. Борхес считает, что “По мог бы придумать существо, выходящее за границы разума, используя не ворона, а, скажем, идиота или алкоголика; стихотворение получилось бы совсем иным и, главное, куда менее объяснимым” (*Борхес*. С. 302). Вряд ли такая замена пришлась бы по вкусу герою, которого не только отталкивала, но и притягивала маргинальность Ворона. Последний во многих мифах “кажется странным, а это предрасполагает к подозрениям, что ему присущи и другие фантастические свойства” (*Иванова-Казас*. С. 122). Из двух кандидатур – попугая и ворона – предпочтение было отдано последней как гораздо более соответствующей избранной меланхолической тональности (см.: *По*. С. 139). Способность ворона имитировать человеческую речь отмечалась многими орнитологами. (Фридер Зауэр считает эту имитацию “изумительной”. См.: *Зауэр*. С. 278. По свидетельству Бернда Хейнриха, “вороны, соприкасающиеся только со своим воспитателем, (...) легко научаются подражать его голосу”. См.: *Хейнрих*. С. 233. См. также: *Ильичев*. С. 151). Само же слово “*Nevermore*” – главный концепт и символ стихотворения (см. подробнее в разделе “Сверхзадача”) – ко времени вхождения По в литературу было уже достаточно потрепанным (см.: *Mabbott*. P. 372). Более того – Р.С. Форсайт в специальном исследовании (см.: *Forsythe*. P. 439–452) показывает, что связь “*Nevermore*” с понятием смерти обыгрывалась во многих текстах до “Ворона”. Это так, но надо учесть, что только после “Ворона” и благодаря ему слово стало универсальным культурным символом.

Для характеристики речевых усилий Ворона По использует довольно редкий глагол *quoth* (3-е л. прошедшего времени вышедшего из употребления глагола *quethen* – сказал, (про)молвил, изрек) вместо напрашивавшегося *croaked* – каркнул). Конечно, этим он подчеркивает важность птицы.

<sup>14</sup> *Much I marveled this ungainly fowl to hear discourse so plainly, / Though its answer little meaning – little relevancy bore...* (Я был очень удивлен слышать столь явственно речь этой несуразной птицы, / Хотя в ее ответе было мало смысла и был он малоуместен...) – С героем можно вполне согласиться в том, что ответ птицы был малоуме-

стен (*little relevancy*). Однако герой явно лукавит, когда говорит, что в нем было мало смысла (*little meaning*). Связь между этими понятиями – обратно пропорциональная. Менее осмысленный ответ в данной ситуации выглядел бы более правдоподобным и менее абсурдным. По как-то сказал Томасу Лейну (Thomas H. Lane), что он написал “Ворона”, дабы “увидеть, как близко можно подойти к абсурду, не пересекая при этом черты” (*Mabbott*. P. 371).

<sup>15</sup> ...*till his songs one burden bore – / Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore*... (...пока в его песнях не остался один припев – / Пока в погребальных песнях его Надежды не остался этот мрачный припев...) – По обыгрывает различные значения слова *burden* (тяжесть, бремя и в то же время припев). Так, глагол *bear* в сочетании с *burden* может восприниматься как нести бремя.

<sup>16</sup> ...*On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er*... (...На бархатную обивку подушки, освещаемую сверху светильником...; см. также примеч. 17) – Многие переводчики сталкивались с трудностями при переводе глагола *gloat* (основное значение – злорадствовать, радоваться [исподтишка]). Комментаторы обращали внимание на такие редко встречающиеся значения глагола *gloat*, как *светиться* (Бен. С. 688), *отражать свет* (*Mabbott*. P. 373). Т.О. Мабботт утверждает, что в “Вороне”, как и в “Колоколах” (стих 22), в этом слове “есть какой-то зловещий оттенок” (*Mabbott*. P. 373). Любопытен в связи с этим вариант перевода, предложенный комментатором Мережковского: “...бархатную подушку, на которой торжествовал свет лампы” (*Кумпан*. С. 840).

<sup>17</sup> ...*velvet-violet lining*... (...бархатно-фиолетовой обивке...) – По чрезвычайно скупой пользовался прилагательными, обозначающими цвет. В основу цветового решения стихотворения он положил контраст белого и черного. Такая черно-белая графика, конечно, отвечала духу произведения. Любопытно, что *черный* цвет как таковой фигурирует в тексте единожды (*black plume*: XVII, 99), еще раз употреблен эквивалент черного цвета *эбеновый* (*ebony bird*: VIII, 43). Конечно, сам факт присутствия Ворона не дает забыть о черном, который в крайних своих проявлениях может означать “отрицание бытия” (М. Люшер) (см.: *Собчик*. С. 11). (Ср. также: “Наиболее важные значения черного – небытие, смерть, хаос, разрушение”, *Базыма*. С. 17); “Умственные ассоциации: нейтральность, ночь, пустота; объективные ассоциации: траурный, смертельный, депрессирующий, зловещий” (*Яньшин*. С. 357)]. Белый цвет, непосредственно ни разу не упомянутый в тексте, напоминающий о себе женским изваянием, незримо аккомпанирует (наряду с фиолетовым: см. ниже) образу Линор и воспоминаниям героя о ней как цвет “невинности” (*Кант*. С. 317). Из других цветов упомянут лишь *пурпурный* (*purple*: см. примеч. 6) и *фиолетовый* (*violet* в сочетании *velvet-violet*: XIII, 77). Эстетическое чувство не изменяет поэту и в этом последнем случае: тяжелый *фиолетовый*, во-первых, прекрасно гармонирует с материалом (бархат), и, во-вторых, как нельзя лучше отвечает меланхолической тональности стихотворения, “окрашивая” тему памяти по утраченной Линор. Согласно В. Кандинскому, фиолетовый “звучит несколько болезненно, как нечто погашенное и печальное” и связывается со звучанием фагота и свирели. И. Кант в “Критике способности суждения” писал, что фиолетовый цвет располагает душу “к идее неж-

ности” (*Кант*. С. 317). Традиционно он считался мистическим, трансцендентным цветом (*Базыма*. С. 28; *Яньшин*. С. 357).

<sup>18</sup> *Then methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer / Swung by seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.* (Затем мне показалось, что воздух сгустился, сделался благовонным от незримого кадила, которое раскачивали серафимы, чьи шаги звенели на мягком полу.) – Эти стихи вызывали недоумение у современников По. Согласно свидетельству профессора Уильяма Грейвли (William Gravely), Томас Данн Английский (Thomas Dunn English) сообщал, что своим вопросом, были ли у ангелов колокольчики на стопах, он привел По в ярость (см.: *Mabbott*. P. 373). В письме к Джорджу Эвелету (George W. Eveleth) от 15 декабря 1846 г. По пытался объяснить свою позицию, находя возражение своего корреспондента против *звенящих шагов* естественным. По признался, что сам испытывал по ходу сочинения серьезные сомнения. Однако, пишет По, “в конце концов я использовал это слово, так как понял, что оно пришло мне в голову с самого начала благодаря чувству *сверхъестественного*, которое в тот момент меня переполняло. Ни одна человеческая, телесная нога не могла бы звенеть, ступая по мягкому ковру, – поэтому звон шагов способен живо передать впечатление чего-то сверхъестественного. Такова была идея, и она хороша сама по себе, но если она не воспринимается немедленно и повсеместно согласно моим намерениям (боюсь, что так оно и есть), значит, она передана или выражена столь плохо” (*Ostrom*. P. 331–332). Сохранилось также свидетельство, будто По ссылаясь на Книгу пророка Исаии, где говорится, что дочери Сиона “*гремят цепочками на ногах*” (Ис 3:16). Однако Т.О. Мабботт резонно замечает, что “если это так, то По не обратил внимание на негативный контекст” (*Mabbott*. P. 373).

<sup>19</sup> “...*He hath sent thee / Respite – respite and nepenthe from thy memories of Lenore; / Quaff, oh, quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!*” (...Он послал тебе / Отсрочку – отсрочку и непентес от твоих воспоминаний по Линор; / Испей, о испей сей добрый непентес и позабудь свою утраченную Линор!) – Непентес (*nepenthe*) – “травя с черешком листа в виде урны; считалась болеутоляющим средством; фигурально – трава забвения” (*Бен*. С. 689). Обращаясь к себе, герой пытается уверить не столько себя, сколько своего собеседника (т.е. Ворона), что он может рассчитывать на забвение от разлуки по умершей Линор.

<sup>20</sup> “*Prophet!*” said I, “*thing of evil! – prophet still, if bird or devil!*..” (“Прорицатель, – сказал я, – порождение зла, – (но) все же прорицатель, птица (ты) ль или демон!.. – Т.О. Мабботт улавливает здесь реминисценцию из “Илиады” (речь Агамемнона к пророку Калхасу, I, 106 и след.). (См.: *Mabbott*. P. 374.) В переводе Гнедича начало речи звучит так: “Бед предвещатель, приятного ты никогда не сказал мне! / Радостно, верно, тебе человекам беды лишь пророчить...” По этому и некоторым другим комментариям видно, что Т.О. Мабботт трактует приемы сравнительного анализа слишком широко. О пророческой функции ворона как мифологического персонажа см.: *Мелетинский* 1994. С. 245–247.

<sup>21</sup> *...Is there – is there balm in Gilead?..* (Есть ли – *есть ли* бальзам в Галааде?..) – Полустышие – слегка измененная цитата из Библии. (“Разве нет бальзама в Галааде?” – Иер 8:22). Галаад – гористая местность в Палестине, славившаяся своим бальзамом.

Бальзам, согласно определению Библейской энциклопедии, “смолистая жидкость, добываемая из бальзамного дерева, обыкновенно растущего в виде кустарника”. Как указывает тот же источник, бальзам “славился особенно своими целебными свойствами, преимущественно при лечении ран, как, например, бальзам Галаадский” (БЭ. С. 83–84). В переносном смысле бальзам означает средство исцеления, а также средство утешения, облегчения. Неоднократные ссылки По на образ “галаадского бальзама” (см. также рассказ “Ангел Необъяснимого”, драму “Полициан”, II, 30–31) наталкивают на мысль об особой значимости этого образа-концепта в системе образов По. Спрашивая Ворона “Есть ли – *есть ли* бальзам в Галааде?”, герой намекает на возможность получения им исцеления от душевной раны (смерти Линор). Таким образом, *непентес* и *бальзам* – это две символические ступени освобождения души героя от бремени. Третья – *Эдем* (см. XVI, 93) – высшая ступень, завершающая ряд, построенный согласно традиционной мифологической схеме “трех испытаний” с градацией.

<sup>22</sup> *Aidenn* (Эдем) – в этом стихотворении (как и в двух новеллах) По использует особое, не встречавшееся у других авторов, написание “*Aidenn*” вместо обычного “*Eden*”, неологизм, созданный, возможно, под влиянием арабского.

<sup>23</sup> “*Take thy beak from out my heart...*” (“Вынь свой клюв из моего сердца...”) – В “Философии сочинения” По отмечает роль этого метафорического выражения как первого шага к постижению символики Ворона. “...Но лишь в самой последней строке самой последней строфы проясняется намерение (автора. – В. Ч.) сделать его (Ворона. – В. Ч.) символом *горестного и нескончаемого воспоминания*” (По. С. 143–144).

<sup>24</sup> “...*And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor...* (...Свет лампы, струящийся над ним, отбрасывает его тень на пол...) – Этот стих вызывал у По особое беспокойство. По свидетельству Сьюзен Вайсс (Susan A.T. Weiss), По говорил ей, что строка “безнадежна и (...) является главной причиной его недовольства стихотворением” (см.: *Mabbott*. P. 374). Неудовлетворенность автора могла быть подогрева и критикой «человека из “Hartford Review”», которую По называет “нелепой”. Будучи чрезвычайно щепетильным в вопросе правдоподобия создаваемых им образов, По готов был даже признать – под влиянием чувства неудовлетворенности отдельными местами стихотворения, – что неправдоподобие для поэзии явление нормальное, если только оно “не слишком бросается в глаза”. Обсуждая эту проблему с Дж. Эвелетом, По, вопреки мучившим его сомнениям, пишет: “Вы правы, что при некоторых положениях [лампы] свет лампы может отбрасывать тень птицы на пол. В *моем* представлении канделябр-бра был прикреплен к стене высоко над дверью и бюстом, как это часто можно видеть в английских дворцах и даже в некоторых хороших домах в Нью-Йорке” (*Ostrom*. P. 331). Существует специальная работа, посвященная этой проблеме (*The Raven and its Shadow*. P. 515).

<sup>25</sup> “...*And my soul from out that shadow that lies floating on the floor / Shall be lifted – nevermore!* (...И моя душа из этой тени, что лежит колеблясь на полу, / Не поднимется – больше никогда!) – С образом Ворона тесно связан образ *menu* (*the shadow*) – один из самых таинственных, “темных” в стихотворении “Ворон”. Вооб-

ще *тьнь* – один из самых устойчивых символов в системе художественных образов По (см. стихотворение “Эльдорадо”, параболу “Тень” и др.). Подробнее об образе тени см.: *Чердниченко 1997*. С. 44–45. Представляет интерес попытка иконической трансформации вербальной метафоры известным французским графиком-иллюстратором Гюставом Доре. Герой лежит на полу в позе человека, находящегося в состоянии прострации, тень, которую отбрасывает сидящий на бюсте ворон, покрывает его тело (у По – душу). У Доре это еще не область смерти, а скорее полусмерти.

#### ТЕКСТЫ РУССКИХ ПЕРЕВОДОВ XIX И XX вв.

*Сергей Андреевский*. ВОРОН. Поэма Эдгара Поэ

Впервые напечатано в 1878 г. Печатается по тексту первой публикации.

Сергей Аркадьевич Андреевский (1847–1918) – поэт, критик, юрист, автор первого перевода “Ворона” на русский язык.

Анатолий Федорович Кони (1844–1927) – юрист, литератор, общественный деятель.

*Лиодор Пальмин*. ВОРОН (из Эдгара Поэ)

Впервые напечатано в 1878 г. Печатается по тексту первой публикации.

Лиодор (Илиодор) Иванович Пальмин (1841–1891) – поэт и переводчик.

*Леонид Оболенский*. ВОРОН. Поэма Эдгара Поэ

Впервые напечатано в 1879 г. Печатается по тексту первой публикации.

Леонид Егорович Оболенский (1845–1906) – поэт, прозаик, критик, философ, издатель, переводчик.

*Иван Кондратьев*. ВОРОН. Из Эдгара Поэ

Впервые напечатано в 1880 г. Печатается по тексту первой публикации.

Иван Кузьмич (наст. отчество – Казимирович) Кондратьев (1849–1904) – поэт, прозаик, драматург, переводчик.

[Аноним]. Эдгар По. ВОРОН

Впервые напечатано в 1885 г. Печатается по тексту первой публикации.

Единственный русский перевод “Ворона” прозой; принадлежит неустановленному лицу.

<sup>1</sup> В публикации 1885 г. вторая строфа, начиная со слова “Ах...”; была напечатана без абзаца – вероятнее всего, по недосмотру типографии.

*Лев Уманец*. Эдгар Поэ. ВОРОН

Написано в 1887 г. Впервые напечатано в 1908 г. Печатается по тексту первой публикации. Переплетенная тетрадь с беловым автографом стихотворения (перепис-

чик не установлен), датированным 1886 г., вместе с другими переводами Уманца из Э. По, находится в фонде В.Я. Брюсова в Отделе рукописей РГБ (Ф. 386. Карт. 129. Ед. хран. 29). По неизвестным причинам перевод был опубликован лишь 21 год спустя. Рукописный вариант содержит некоторые отличия от печатного текста.

Лев Игнатьевич Уманец (годы жизни неизвестны) – переводчик.

<sup>1</sup> В тексте публикации 1908 г. 126-й стих ошибочно повторен через строку. В автографе повтор отсутствует.

*Дмитрий Мережковский. ВОРОН. Поэма Эдгара Поэ*

Впервые напечатано в 1890 г. Печатается по тексту первой публикации.

Дмитрий Сергеевич Мережковский (1865–1941) – прозаик, поэт, драматург, религиозный философ, критик, публицист, переводчик.

*Константин Бальмонт. ВОРОН. Из Эдгара Поэ*

Впервые напечатано в 1894 г. Печатается по тексту первой публикации.

Константин Дмитриевич Бальмонт (1867–1942) – поэт, критик, эссеист, переводчик.

*Altalena. ВОРОН. (Поэма Эдгара Поэ)*

Написано не позже 1901 г. Впервые напечатано в 1903 г. Печатается по тексту первой публикации.

Псевдоним Владимира (Зеева) Евгеньевича Жаботинского (1880–1940) – публициста, поэта-переводчика, драматурга, общественного и политического деятеля.

*Валерий Брюсов. ВОРОН [I]. Поэма Эдгара По*

Впервые напечатано в 1905 г. Печатается по тексту первой публикации.

Первая редакция перевода.

Валерий Яковлевич Брюсов (1873–1924) – поэт, прозаик, критик, переводчик.

*Валерий Брюсов. ВОРОН [II]. Поэма Эдгара По*

Вторая редакция перевода. Впервые напечатано в 1915 г. Печатается по тексту первой публикации.

<sup>1</sup> В тексте публикации 1915 г. вместо “полн” ошибочно напечатано “полк”.

*Дмитрий Звенигородский. ВОРОН. Поэма Эдгара По*

Написано в 1922 г. Печатается впервые. Дата создания перевода указывается в сопроводительном слове Ю.Н. Верховского. Воспроизводится по ветхой дефектной машинописи, в которой недостает двух стихов, со вставками и правкой от руки (текст передан составителю Е.В. Витковским. Подробнее см. в разделе “Анализ переводов”). Знаки препинания в отдельных местах восстановлены, нужные места в тексте (прямая речь) закавычены (в машинописи в ряде случаев кавычки отсутствуют).

Дмитрий Владимирович Звенигородский (1885–1928) – князь, предположительно младший брат Андрея Владимировича Звенигородского (1878–1961), поэта и критика.

<sup>1</sup> В строфе отсутствует строка.

<sup>2</sup> В строфе отсутствует строка.

<sup>3</sup> Так в рукописи.

*Василий Федоров. Эдгар По. ВОРОН*

Впервые напечатано в 1923 г. Печатается по тексту первой публикации.

Василий Павлович Федоров (1883–1942) – поэт, переводчик, один из основателей Ордена дерзко-поэтов.

[*Неустановленный переводчик*]. ВОРОН. Эдгар По

Написано не позже 1934 г. Печатается впервые. Воспроизводится по беловому автографу, хранящемуся в РГАЛИ (Ф. 2854 [Кашкин]. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 12, 12 об., 13, 13 об.). Дата устанавливается по докладу И.А. Кашкина, к которому приложен перевод. (Подробнее см. в разделе “Анализ переводов”.) Почерк разборчивый, четкий. Во многих местах (преимущественно после конечных слов строки) отсутствуют знаки препинания, восстановленные в настоящей публикации; соответствующие места в тексте (прямая речь, имя птицы – IX, 54) закавычены.

<sup>1</sup> Так в рукописи.

<sup>2</sup> Так в рукописи (слово обведено карандашом, вероятнее всего как “неудачное”). «Говорит – под “Никогда”». Здесь: «Подразумевает [Ворон] под (словом) “Никогда”».

<sup>3</sup> В рукописи “томимой”.

*Александр Оленич-Гнененко. Из Эдгара По. ВОРОН*

Впервые напечатано в 1946 г. Печатается по тексту первой публикации.

Александр Павлович Оленич-Гнененко (1893–1963) – поэт, прозаик, переводчик.

*Михаил Зенкевич. Эдгар По. ВОРОН*

Впервые напечатано в 1946 г. Печатается по тексту первой публикации.

Михаил Александрович Зенкевич (1886–1973) – поэт, переводчик.

*Павел Лыжин. Эдгар Аллэн По. ВОРОН*

Написано в 1952 г. в Праге. Электронная публикация 2003 г. Печатается по беловому автографу, хранящемуся в Рукописном отделе Центральной научной библиотеки Союза театральных деятелей РФ (Ф. 6. Оп. 1. Д. 2. Л. 2–10). Особенностью автографа является оформление: своеобразная каллиграфия и сопроводительные рисунки (Тушь. Акварель. Цветной карандаш). В сетевой публикации 2003 г. (см. “Библиографический указатель”) есть некоторые неточности. В настоящей публикации описки и ошибки, встречающиеся в рукописи, исправлены (соответствующие места оговорены в Примечаниях). Авторская пунктуация соблюдена во всех случаях, где это было возможно.

Павел Петрович Лыжин (1896–1969) – поэт, прозаик, переводчик.

<sup>1</sup> В рукописи вышедший из употребления вариант “шопотом”.

<sup>2</sup> В рукописи “лэди”.

<sup>3</sup> В рукописи “незванный”.

<sup>4</sup> В рукописи “всел”.

<sup>5</sup> В рукописи “возвал”.

<sup>6</sup> В рукописи “кровопйца”.

<sup>7</sup> В рукописи “рассыпся”.

<sup>8</sup> В рукописи “влететь”.

*Нина Воронель.* Эдгар Аллен По. ВОРОН

Написано в 1956 г. Впервые напечатано в 2001 г. Печатается по тексту первой публикации.

Нина Абрамовна Воронель (р. 1932) – поэт, прозаик, драматург, переводчик.

<sup>1</sup> Так у автора (7 строк). Подробнее см. в разделе “Анализ переводов”.

*Василий Бетаки.* Эдгар Аллан По. ВОРОН

Написано в 1960 г. Впервые напечатано в 1972 г. Печатается по тексту первой публикации.

Василий Павлович Бетаки (р. 1930) – поэт, переводчик, радиожурналист, историк архитектуры.

*Михаил Донской.* Эдгар По. ВОРОН

Впервые напечатано в 1976 г. Печатается по тексту первой публикации.

Псевдоним Михаила Израилевича Явеца (1913–1996) – математика, переводчица.

*Владимир Саришвили.* ВОРОН [I] (из Э. По)

Написано в 1984 г. Впервые напечатано в 1990 г.

Первая редакция перевода. Воспроизводится по беловому автографу, датированному 10 дек. 1984 г., хранящемуся в частной коллекции. Тексту перевода предпослано посвящение, отсутствующее в публикации.

Владимир Карлович Саришвили (р. 1963) – поэт, переводчик, журналист.

<sup>1</sup> В рукописи “сёр” (ср. аналогичное правописание слова в стихотворении А. Блока “Осенний вечер был. Под стук дождя стеклянный...”, 1912).

*Николай Голь.* Эдгар Аллан По. ВОРОН

Впервые напечатано в 1988 г. Печатается по тексту первой публикации.

Николай Михайлович Голь (р. 1952) – поэт, переводчик, детский писатель.

*Виктор Топоров.* Эдгар Аллан По. ВОРОН

Впервые напечатано в 1988 г. Печатается по тексту первой публикации.

Виктор Леонидович Топоров (р. 1946) – переводчик, критик, публицист.

<sup>1</sup> Замена “придя” (1988) на “идя” (настоящее издание) – авторская правка.

*Владимир Саривили.* Эдгар Аллан По. ВОРОН [II]

Вторая редакция перевода. Впервые напечатано в 1995 г. Печатается по тексту первой публикации.

*Александр Милитарев.* Эдгар Аллан По. ВОРОН

Впервые напечатано в 2000 г. Печатается по тексту первой публикации.

Александр Юрьевич Милитарев (р. 1943) – лингвист-компаративист, специалист по языкам и культурам Ближнего Востока и Северной Африки, поэт, переводчик.

## ДОПОЛНЕНИЯ

### *Цзя И.* ОДА СОВЕ

Цзя И (201–169, по другим сведениям, 200–168 гг. до н.э.) – поэт, философ и государственный деятель Ханьской эпохи (одно время советник императора Вэнь-ди). Цзя И – один из основоположников жанров “фу” (ода) и “лунь” (рассуждение в прозе). В самых известных произведениях – “Плач по Цюй Юаню” (“Дяо Цзюй Юань вэнь”) и особенно “Ода сове” (“Фуняо фу”) – ошутимо влияние идей даосизма.

Начало “Оды” приводится в переводе И.С. Лисевича.

В 1984 г. вторую часть произведения (“Птица смерти”) перевел и прокомментировал Б.Б. Вахтин (см.: *Вахтин Б.Б.* Поэт в китайской традиции // Из истории традиционной китайской идеологии: Материалы и исследования. М., 1984. С.139–141). В 1990 г. к “Оде” обратились также Я.М. Боева и Е.А. Торчинов: их перевод, озаглавленный “Птица смерти”, не претендует на скрупулезность (см.: Бамбуковые страницы: Антология древнекитайской литературы. М., 1994. С.227). Известна также вольная поэтическая версия Аделины Адалис “Ода о зловещей птице” (см.: Антология китайской поэзии: В 4 т. М., 1957. Т. 1. С.202–205).

<sup>1</sup> Следующая часть стихотворения посвящена рассуждениям в духе даосизма, она носит дидактический характер. Более подробный анализ “Оды” в связи с “Вороном” приводится в первом разделе статьи «“Ворон” Эдгара По: “Мир как вопрос”».

*Элизабет Барретт Браунинг.*

УХАЖИВАНИЕ ЛЕДИ ДЖЕРАЛДИНЫ.

ЭПИЛОГ

“Lady Geraldine’s Courtship” (поэма завершена и опубликована в 1844 г.) – не только самое известное, но и самое проблемное с точки зрения определения каноничности текста сочинение поэтессы. Серьезные разночтения встречаются уже в прижизненных изданиях произведения в Англии и США. Переводы эпилога “Lady Geraldine’s Courtship” выполнены по авторитетному изданию Чэпмена и Холла: *Browning E.B. Poems.* L.: Chapman & Hall, 1850.

В поэме, состоящей из более чем 400 строк, дана романтическая трактовка куртуазного сюжета. Поэт Бертрам влюбляется в знатную даму, но когда узнает о том, что она мечтает о благородном и богатом избраннике, теряет самообладание и в порыве отчаяния пишет письмо другу, намереваясь покинуть дом своей прекрасной госпожи. Развязка дана в эпилоге.

Вопрос о связях произведений Э.Б. Браунинг и Э.А. По рассматривается в разделе, посвященном источникам “Ворона”.

На русский язык “Эпилог” из поэмы “Lady Geraldine’s Courtship” переводится впервые. Перевод В. Саришвили ранее не печатался.

*Элизабет Барретт Браунинг.*  
СВАТОВСТВО ДЖЕРАЛДИНЫ.  
ЭПИЛОГ

“Lady Geraldine’s Courtship” в переводе В. Топорова звучит как “Сватовство Джералдины”. Перевод ранее не печатался.

*Эдгар Аллан По.*  
ФИЛОСОФИЯ СОЧИНЕНИЯ

Если поводом к написанию статьи послужили многочисленные вопросы о “Вороне”, сопровождавшие публичные выступления По, то сверхзадачей было развертывание концепции творческого процесса на примере создания одного стихотворения – независимо от “ложности” или “истинности” сообщаемых сведений. Сьюзен Арчер Телли Вайсс (Susan Archer Talley Weiss) в 1877 г. вспоминала: «Обсуждая “Ворона”, мистер По уверял меня, что обнародованная трактовка метода этого сочинения не была искренней и что он не предполагал, будто ее таковой воспримут. (...) Он предложил эту трактовку единственно как оригинальный эксперимент и был удивлен и развеселен тем, что ее с такой готовностью приняли как добросовестное утверждение» (цит. по: *Legler H.E. Poe’s Raven: Its Origin and Genesis. Wausau, 1907. P. 9–10*). Если даже допустить, что этот разговор был воспроизведен спустя 30 с лишним лет без искажений, то и в этом случае его можно рассматривать как продолжение игры По с читателем. “Власть автора” проявляется в том, что вначале он делает все, чтобы ему поверил читатель, а затем уверяет читателя в том, что тот был “одурачен” намерениями автора. В письме к Филипу Куку (Philipp P. Cooke) от 9 августа 1846 г. По называет статью своим “лучшим образчиком анализа” (“my best specimen of analysis” – *The letters of Edgar Allan Poe / Ed. by John Ward Ostrom. N.Y., 1966. Vol. II. P. 329*).

Перевод выполнен по тексту первой публикации статьи “The Philosophy of Composition” (*Graham’s Lady’s and Gentleman’s Magazine. 1846. April. 28. P. 163–167*; перепечатано в так называемом “издании Гризвольда”: *The Works of the Late Edgar Allan Poe: with Notices of his Life and Genius / By N.P. Willis, J.R. Lowell, and R.W. Griswold. N.Y.: J.S. Redfield, 1850. Vol. 2. P. 259–270*). Все курсивные выделения оригинала в тексте перевода сохранены. Все иноязычные вкрапления в оригинал в тексте перевода даны курсивом (в скобках после слова приводится перевод

на русский). Ввиду исключительного значения, которое придается в статье слову “Nevermore”, оно также оставлено в переводе без изменений. Английские *o* и *r*, о которых в статье говорится в контексте выбора рефрена, в переводе не транслитерированы.

На русский язык статью переводили: С.А. Андреевский (“Философия творчества”, 1878), К.Д. Бальмонт (“Философия творчества”, 1913), В.В. Рогов (“Философия творчества”, 1977), а также анонимные авторы (“Философия творчества”, 1885; “Тайна творчества”, 1911). На одном из интернет-сайтов помещен перевод В. Ноздриной (“Философия творчества”).

В настоящем переводе предпринята попытка прояснить наиболее сложные места текста, устранить часто встречающиеся искажения смысла отдельных положений статьи. Переведя заголовок статьи как “Философия сочинения”, переводчики избежали двух крайностей – чрезмерно узкой (“композиция”) и чрезмерно широкой (“творчество”) трактовки слова “composition”, актуализировав значения сочинения как творческого процесса и сочинения как продукта этого творчества, произведения. Перевод публикуется впервые.

“The Philosophy of Composition” упоминается во многих работах о По, но специальных исследований статьи немного. Из работ зарубежных и российских исследователей сошлемся на следующие: *Fruit J.Ph. The Mind and Art of Poe's Poetry. Folcroft Library Editions, 1971 [1889]*; *Kopcewicz A. Poe's Philosophy of Composition: Studia Anglia Posnaniensia, I (1968). P. 101–108*; *Bonessio di Terzet E. Introduzione // La filosofia della composizione by Edgar Allan Poe. Milan, 1995. P. 11–21*; *Касьянова О.А. Статья Э.А. По “Философия творчества” как дидактический текст // Дидактика художественного текста: Сб. статей. Краснодар, 2007. Вып. 2. С. 34–38.*

<sup>1</sup> Имеется в виду письмо Диккенса к По от 6 марта 1842 г., в котором английский писатель ссылается на алгоритм работы У. Годвина над “Калебом Вильямсом”.

<sup>2</sup> Речь идет о рецензии По, опубликованной в филадельфийском “Сэтердей Ивнинг Пост” (“The Saturday Evening Post”. 1841. May. 1) по выходе первых 11 глав романа Диккенса “Барнеби Радж”. Рецензент предпринял попытку предугадать дальнейшее развитие сюжета. В рецензии, напечатанной в “The Graham's Magazine” уже после выхода романа в свет (1842, февраль), По возвращается к своим прогнозам, подчеркивая их безошибочность в главном и оспаривая художественную убедительность неверно предсказанных ситуаций и событий.

<sup>3</sup> Оставляя лишь направление главной мысли, По “поправляет” Диккенса, подчиняя ритм фразы и частности своим задачам. В письме Диккенса сказано следующее: «Apropos of the “construction” of “Caleb Williams”, do you know that Godwin wrote it backwards, – the last volume first, – and that when he had produced the hunting down of Caleb, and the catastrophe, he waited for months, casting about for a means of accounting for what he had done?» («Что касается “построения” “Калеба Вильямса”, известно ли Вам, что Годвин писал его в обратном порядке, – сначала последний том, – и что загнав Калеба в угол и доведя дело до развязки, он выжидал не один месяц, размышляя над способами объяснения того, что было им сделано?»).

<sup>4</sup> Ср.: “Осуществляя свой замысел, я придумал сначала третий том своей повести, потом второй и последним – первый (...). После этого я приступил к свое-

му повествованию с самого начала” (*Годвин В.* Последнее предисловие автора // *Годвин В. Калед Вильямс.* / Пер. А.М. Карнауховой. М.; Л., 1949. С. 4–5). Уильям (Вильям) Годвин (1756–1836) – английский писатель, представитель социального просветительского романа, использовавший также в своем творчестве принципы построения “готического романа”. “Вещи, как они есть, или Приключения Калеба Вильямса” (1794) – самый известный роман писателя, в котором своеобразно преломились социально-утопические идеи его трактата “Исследование о политической справедливости” (1793).

<sup>5</sup> “Потерянный Рай” (1667) – религиозно-героическая поэма английского поэта, публициста и политического деятеля Джона Милтона (1608–1674), состоящая из 12 книг и включающая в общей сложности свыше 10 тыс. стихов.

<sup>6</sup> “Жизнь и необычайные приключения Робинзона Крузо из Йорка” (1719) – роман английского писателя и публициста Даниэля Дефо (1660–1731), впитавший в себя особенности авантюрно-приключенческого, автобиографического, воспитательного романа. Для обоснования положений своей статьи По ссылается на произведения, пользовавшиеся известностью в читательских кругах.

<sup>7</sup> Объем самого длинного стихотворения По, написанного после 1846 г., составляет 113 строк.

<sup>8</sup> По всей видимости, аналогичными соображениями По руководствовался и при выборе имени героини “Lenore”.

Словосочетание “the most producible consonant” поставило русских переводчиков статьи в тупик. Предлагались, в частности, такие варианты, как “самая сочетаемая согласная”, “наиболее выразительная согласная”, “наиболее продуктивный согласный звук”. Не располагая статистическими выкладками, По вероятнее всего имел в виду частотность употребления *r* в английском. Этими соображениями и был продиктован выбор нами варианта “наиболее часто употребляемый согласный”.

<sup>9</sup> Здесь и далее стихотворные строчки приводятся в переводе Михаила Зенкевича.

<sup>10</sup> Акаталектический октаметр – 8-ст. стих с полносложной последней стопой.

<sup>11</sup> Каталектический гептаметр – 7-ст. стих с недостающим слогом в последней стопе. Применительно ко 2, 4 и 5-м стихам точнее говорить о каталектическом октаметре.

<sup>12</sup> Каталектический тетраметр – 4-ст. стих с недостающим слогом в последней стопе.

<sup>13</sup> Неприятие Эдгаром По идеологии, эстетики и творческой практики трансценденталистов имеет достаточно глубокие основания. Этой проблеме посвящена обширная литература (см. об этом: *Осипова Э.Ф.* Ральф Уолдо Эмерсон: писатель и время. Л., 1991. С. 64–75).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ  
ПЕРЕВОДОВ СТИХОТВОРЕНИЯ  
ЭДГАРА АЛЛАНА ПО “ВОРОН”  
НА РУССКИЙ ЯЗЫК

1878–2004

Принципы составления

В настоящем указателе приводятся сведения об опубликованных текстах полных переводов “Ворона” (включая подстрочные переводы), находившихся в поле зрения составителя. Приводятся сведения об опубликованных фрагментах переводов “Ворона”, не связанных с текстами полных переводов (в двух случаях переводчики прекратили дальнейшую работу в избранном направлении: С.А. Андреевского смутил размер, а В. Полетаева – рефрен подлинника). Переделки, подражания и пародии не рассматривались. Не рассматривались также тексты, представленные в киберпространстве, не имеющие бумажных аналогов. Несмотря на то что электронная публикация формально приравнивается к бумажной, невозможность предъявления каких-либо обязательных требований к акту электронной публикации, а также к регистрации авторства приводит к всевозможным злоупотреблениям и, как следствие, к появлению многочисленных квазилитературных текстов (в том числе – переводов), принадлежащих неустановленным лицам. Библиография таких текстов (если она необходима) – отдельная задача (сетевые переводы “Ворона” начинают появляться после 2000 г.). Качественный же текст, представленный в электронном виде, рано или поздно будет опубликован в бумажном издании. Исключение в нашем библиографическом указателе одно – это пролежавший полстолетия без движения перевод русского поэта-эмигранта Павла Лыжина, датированный 1952 г. (был впервые представлен в электронном виде Владиславом Резвым по беловому автографу, хранящемуся в РО ЦНБ Союза театральных деятелей РФ).

Перечень русских переводов “Ворона”, опубликованных до 1972 г. включительно, приводится в библиографии В.А. Либман<sup>1</sup>. Однако этот серьезный труд, значение которого трудно переоценить, к сожалению, не без изъянов. Работа с первоисточниками, сравнительный анализ текстов позволили нам: 1) устранить ряд неточностей, связанных с пагинацией; 2) расширить, где можно, библиографический аппарат описания (в то же время в указатель не включены факультативные элементы описания, не имеющие непосредственного отношения к тексту перевода, как, например, данные о сопроводительной статье переводчика); 3) адекватно квалифицировать текстовые

<sup>1</sup> Либман В.А. Американская литература в русских переводах и критике. Библиография. 1776–1975. М., 1977. С. 194. № 4430.

различия. (В частности, под *вариантом* понимаются “разночтения между источниками, появляющиеся в результате авторской работы над текстом, но не ведущие к созданию другой редакции произведения” (Е. Прохоров), а под *редакцией* – существенная переработка текста, затрагивающая образную систему, строй рифм и другие параметры, оказывающие влияние на концепцию произведения.) Неполнота библиографии В.А. Либман – в неучете русских текстов, опубликованных за рубежом (В.Е. Жаботинский, Париж, 1930; Г.В. Голохвастов, Нью-Йорк, 1938). Три наиболее существенные ошибки библиографического списка 1977 г. – неразличение двух вариантов перевода Л.Е. Оболенского (в книге указано: “тот же перевод”), двух вариантов перевода К.Д. Бальмонта, а также утверждение, что “все четыре перевода В.Я. Брюсова – разные редакции”<sup>2</sup>. Бальмонтовский перевод “Ворона” печатался при жизни русского поэта не раз. Однако сравнительный анализ текстов переводов 1894 г. и 1911 г. выявил целый ряд отличий, позволивших квалифицировать текст перевода 1911 г. как вариант более раннего текста<sup>3</sup>. Правка 1911 г. не была замечена ни библиографами, ни издателями сочинений К.Д. Бальмонта. Редактор-составитель первого советского издания стихотворений и стихотворных переводов К.Д. Бальмонта В.Н. Орлов, публикуя текст “Ворона” по изданию 1911 г., в примечаниях к тексту указывает дату первой журнальной публикации 1894 г. без каких-либо оговорок<sup>4</sup>. Что же касается переводов В.Я. Брюсова, то анализ текстов 1905, 1911, 1915 и 1924 гг. позволил установить: 1) текст 1905 г. является *первой редакцией*; 2) текст 1911 г. является *перепечаткой* текста 1905 г.; 3) текст 1915 г. является *второй редакцией*; 4) текст 1924 г. является *вариантом* второй редакции<sup>5</sup>.

К сожалению, парижское издание стихотворений Жаботинского 1930 г. было недоступно составителю библиографии. В 1997 г. “парижский” вариант был перепечатан в книге “Мастера поэтического перевода. XX век”<sup>6</sup>. Текст 1930 г. немного не “дотянул” до самостоятельной редакции<sup>7</sup>. По словам Е.Г. Эткинда:

а) перевод, опубликованный в 1930 г., был выполнен около 1910 г.;

б) автор возвращался к переводу неоднократно – в частности, сохранился вариант строф VIII–XVIII с заменой “nevermore” на русское “никогда”<sup>8</sup>. К сожалению, подтвердить эту информацию реальными фактами пока не удалось.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> См.: *Чередниченко В.И.* Стихотворение Эдгара Аллана По “Ворон” в русских переводах: Статья вторая // По Э.А. ЭМИ. Краснодар, 2000. Вып. 3. С. 32–33.

<sup>4</sup> См.: *Орлов В.Н.* [Примечания] // Бальмонт К.Д. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Вл. Орлова. Л., 1969. С. 656. (Библиограф. поэта. Бол. серия).

<sup>5</sup> См.: *Чередниченко В.И.* Указ. соч. С. 66.

<sup>6</sup> См.: *Мастера поэтического перевода. XX век* / Вступ. ст. Е.Г. Эткинда; подгот. текста и примеч. Е.Г. Эткинда, М.Д. Яснова. СПб., 1997. С. 179–183. (Библиограф. поэта. Бол. серия).

<sup>7</sup> См.: *Чередниченко В.И.* Указ. соч. С. 42–46.

<sup>8</sup> См.: *Мастера поэтического перевода...* С. 760.

Порядок расположения сведений о переводах – хронологический, по возрастанию дат публикации текстов. В вопросе датировки текстов составитель придерживался общепринятого подхода: учитывалась дата выхода произведения в свет, а не дата написания, указанная самим переводчиком в публикации/рукописи или установленная исследователем. Попутно отметим, что авторская датировка текста нередко вводит в заблуждение. (Так например, Оболенский в издании 1887 г. подписывает текст перевода 1879 г., т.е. датой выхода первого варианта, не принимая в расчет свою позднейшую работу над текстом.) В тех случаях, когда временной зазор между датой написания и датой опубликования перевода установлен, в специальном примечании к библиографическому описанию указывается дата написания. Для обозначения информационных лагун используется вопросительный знак.

Составитель дает себе отчет в том, что подготовленный им библиографический указатель бумажных (несетевых) переводов может оказаться неполным. Отсутствие цензурных ограничений, требований к качеству текста, а также внедрение новых технологий, приведшее к резкому расширению масштабов и объемов печатной продукции, возможность печатать любой текст “за счет средств автора”, отсутствие механизма контроля за процедурой регистрации изданий в значительной степени затрудняют библиографический поиск. Еще более сложная ситуация сложилась в сфере учета сетевой продукции, если иметь в виду как возможность практически беспрепятственного размещения вербального текста на своем или чужом сайте в мировой глобальной сети, так и несовершенство системы автоматического поиска. С другой стороны, у нас нет оснований доверять неподтвержденным данным. Так, профессор Э.Ф. Осипова в интервью, опубликованном в 2001 г. в США, утверждала – со ссылкой на неопубликованную студенческую дипломную (!) работу – будто к тому времени существовало 40 переводов “Ворона” на русский язык<sup>9</sup>.

В 2004 г. на одном из Интернет-форумов Е.В. Витковский утверждал, что по его “примерной оценке их сейчас около ста”! Хотя определенные расхождения в оценке количества и качества произведений, аттестующих себя “переводами”, неизбежны, укажем на наиболее часто встречающиеся причины подобных расхождений. К ошибкам при подсчете числа переводов, как правило, приводят: 1) учет вариантов; 2) включение в список рукописных переводов; 3) включение в список переводов, опубликованных в незарегистрированных изданиях без выходных данных (с фиктивными выходными данными); 4) включение в список любительских переводов, размещенных в Сети; 5) включение в список вольных пересказов, подражаний, пародий, переделок.

<sup>9</sup> The Edgar Allan Poe Review (Pennsylvania). Spring 2001. Vol. II. N 1. P. 68.

В портфеле составителя скопилось немалое число рукописей, принадлежащих непрофессиональным переводчикам. По своим художественным достоинствам эти переводы не могут составить конкуренцию переводам профессиональным. К большому сожалению, тексты, обреченные на культурное забвение, время от времени появляются в печати (естественно, они учтены и в настоящем указателе “Ворона”). В то же время некоторые эпизоды, связанные с любительскими переводами, представляют определенный интерес. Так, житель г. Краснодара Н.И. Гарковенко представил на суд составителя пять (!) вариантов любимого произведения, над переводом которого он работал долгие годы. Некоторые из строф любопытны, хотя ни один вариант не “дотягивает” до публикации. Отдавая дань уважения затраченному труду, приведем последнюю строфу одного из вариантов, в котором используется новый рефрен:

И сидит, как сторож верный, Ворон мой, ероша перья,  
Там, на бюсте рядом с дверью – не уймешь и не смахнешь!  
И застыл он удрученно, словно призрак полусонный,  
И под люстрой золоченой – тени Ворона чертеж.  
Не уйти из тени черной, для того мой дух негож.  
Что утратил, не вернешь!

Поскольку библиографический указатель переводов доведен до 2004 г. включительно, за его пределами остались тексты, опубликованные в 2005–2009 гг., в том числе – два перевода, впервые публикуемые в настоящем издании. За пределами настоящего указателя остались также неопубликованные переводы, которые ждут своего, возможно звездного, часа. Заслуживает внимания также информация, касающаяся двух эпизодов. В примечании к своему переводу 1915 г. Брюсов писал: “На русском языке уже существует целый ряд переводов “Ворона”, не считая *прозаических*, – С. Андреевского, Д. Мережковского, К. Бальмонта, Altalena и др.”<sup>10</sup> (курсив мой. – В. Ч.). Если Брюсов имел в виду не прозаические переводы произведений По, напечатанные к тому времени, а прозаические переводы стихотворения “Ворон”, возникают естественные вопросы: кому они принадлежат и где они печатались? Составителю настоящего указателя известен лишь *один прозаический перевод* “Ворона”, принадлежащий неустановленному лицу<sup>11</sup>. Сообщение Брюсова не подтверждают и другие источники.

И второй эпизод. В примечаниях к переизданным в 1997 г. мемуарам Владимира Пяста Р. Тименчик пишет: “Полностью пястовский перевод “Ворона” (1905–1907) не опубликован...”<sup>12</sup>. Два фрагмента этого перевода, приводимые

<sup>10</sup> Брюсов В.Я. Ворон. Поэма Эдгара По [перевод и примеч.] // Биржевые ведомости. 1915. 1(14) июня, утренний выпуск.

<sup>11</sup> См. в указателе сведения о переводе анонимного автора, опубликованном в 1885 г.

<sup>12</sup> Тименчик Р. [Комментарии] // Пяст Вл. Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. М., 1997. С. 274.

в книге В.А. Пяста “Современное стиховедение” (Л., 1931), свидетельствуют о достаточно высоком качестве текста. К сожалению, получить доступ к рукописи пока не удалось. Можно лишь выразить надежду, что перевод такого мастера слова, как В.А. Пяст, рано или поздно будет опубликован, а сведения о нем пополнят библиографию русских переводов выдающегося произведения. *Multa renascentur, quae jam cecidere*<sup>13</sup>.

1878

*Андреевский С.* Ворон. Поэма Эдгара Поэ. А(нато)лию Ф(едорови)чу Кони. [Посвящение] // Вестник Европы. 1878. № 3. С. 121–127.

Подпись: С. Андреевский.

*Пальмин Л.И.* Ворон. (Из Эдгара Поэ) // Сны на-яву. Собрание стихотворений Л.И. Пальмина / Изд. В.М. Лаврова и В.Л. Федотова. М., 1878. С. 522–526.

1879

[*Оболенский Л.*] Ворон. Поэма Эдгара Поэ // Свет [новый формат]. 1879. № 11. С. 257–262.

Подпись: Л.О.

1880

*Кондратьев И.* Ворон. Из Эдгара Поэ // Мирской толк. 1880. № 12. С. 136–137.

Подпись: И. Кондратьев.

1885

[*Аноним*]. Ворон. [Перевод прозой] // По Э. Повести, рассказы, критические этюды и мысли. [На обложке: Очерки, рассказы и мысли] / Изд. В.Н. Маракуева. М., 1885. С. 95–100.

Без подписи.

По мнению В.А. Либман, автором переводов, вошедших в издание В.Н. Маракуева, мог быть И. Городецкий (см.: Американская литература в русских переводах и критике. Библиография. 1776–1975. М., 1977. С. 195. № 4444).

1886

*Андреевский С.А.* Ворон. Поэма // Андреевский С.А. Стихотворения. 1878–1885. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1886. С. 269–278.

С. 270 и 271 обозначены в книге как 170 и 171.

Вариант перевода 1878 г.

<sup>13</sup> “Многое может возродиться из того, что уже умерло” (*лат.*).

1887

*Оболенский Л.Е.* Ворон. Поэма Эдгара Поэ // Стихотворения Л.Е. Оболенского. 1879–1884. СПб. Типо-литография Месника и Римана, 1887. С. 57–64.

Под текстом дата: 1879 г.

Вариант перевода 1879 г.

1890

*Мережковский Д.* Ворон. Поэма Эдгара Поэ // Северный вестник. 1890. № 11. С. 188–194.

Подпись: Д. Мережковский. Под текстом дата: Июнь, 1890 г.

1894

*Бальмонт К.* Ворон. Из Эдгара Поэ // Артист. 1894. № 41. Сент. Кн. 9. С. 158–160.

Подпись: К. Бальмонт.

1903

*Altalena [Жаботинский В.Е.]*. Ворон. (Поэма Эдгара Поэ) // Наши вечера. Литературно-художественный сборник. Одесса, 1903. Вып. 1-й. С. 62–65.

Подпись: Altalena.

По словам автора, перевод был выполнен “между 1899 и 1901 годом”.

1905

*Брюсов В.* Ворон. Поэма Эдгара Поэ // Вопросы жизни. 1905. № 1. С. 187–190.

Подпись: Валерий Брюсов.

1908

*Уманец Л.* Ворон // Необыкновенные рассказы и избранные стихотворения Эдгара Поэ. М.: И.Д. Сытин, 1908. Кн. 8. С. 83–89. [Бесплатное прилож. к журн. “Вокруг света”]. [Под рубрикой “Избранные стихотворения Эдгара Поэ”].

Подпись: Перевод Льва Уманца.

В тексте белого автографа дата: 1887 г. Апр(ель).

1911

*Бальмонт К.Д.* Ворон // Собрание сочинений Эдгара Поэ в переводе с английского К.Д. Бальмонта. Т. 1. Поэмы, сказки. 3-е изд., перераб. М.: Книгоиздательство “Скорпион”, 1911. С. 34–37.

Вариант перевода 1894 г.

1915

*Брюсов В.* Ворон. Поэма Эдгара По // Биржевые ведомости. 1915. 1(14) июня, утренний выпуск.

Подпись: Валерий Брюсов. Под текстом дата и место: Апрель, 1915. Варшава. Новая редакция.

1923

*Федоров В.* Ворон // По Э. (1809–1849) Поэмы и стихотворения в переводах с оксфордского издания 1909 г. Вас. Федорова. М.: “Первина”, 1923. С. 9–18.

1924

*Брюсов В.* Ворон // По Э. Полное собрание поэм и стихотворений / Пер. и предисл. Валерия Брюсова с критико-библиографическим комментарием. М.; Л.: Гос. изд., 1924. С. 57–60. (“Всемирная литература”).

Вариант перевода 1915 г.

1930

*Жаботинский В.* Ворон // Жаботинский В. (Altalena). Стихи. Париж, 1930. С. 17–23.

Вариант перевода 1930 г.

По неподтвержденной версии Е.Г. Эткинда, перевод выполнен около 1910 г.

1938

*Голохвастов Г.* Ворон. Эдгар Аллан Поэ. Посвящаю Борису Аркадьевичу Завалишину. Декабрь 1936 г. Нью-Йорк // Р.С.Т. [“рцы слово твердо”]. (Нью-Йорк), 1938. Март.

Судя по посвящению, перевод выполнен в 1936 г.

1946

*Оленич-Гнененко А.* Из Эдгара По. Ворон // Дон: Литературно-художественный альманах. Ростов н/Д, 1946. Кн. 2(4). С. 118–120.

Подпись: Александр Оленич-Гнененко.

*Зенкевич М.* Эдгар По. Ворон // Зенкевич Мих. Из американских поэтов. М.: Гос. изд. худож. лит. [ОГИЗ], 1946. С. 25–28.

Под текстом приписка “Напечатано в 1845 г.”

1972

*Бетаки В.* Ворон // По Э.А. Избранные произведения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1972. Т. 1. С. 59–62.

По свидетельству автора (подтверждено косвенными данными) перевод выполнен в 1960 г.

## 1976

*Василенко В.М.* Эдгар Аллан По. Ворон // Тетради переводчика / Под ред. Л.С. Бархударова. М.: Междунар. отношения, 1976. Вып. 13. С. 34–37.

По сведениям, перевод выполнен не позже 1956 г.

*Донской М.* Ворон // По Э. Лирика. Л.: Худож. лит., 1976. С. 84–88. (Сер. “Сокровища лирической поэзии”).

Под текстом дата: 1845.

## 1988

*Голь Н.* Ворон // По Э.А. Стихотворения: Сборник / Сост. Е.К. Нестерова. М.: Радуга, 1988. С. 316–319. На англ. яз. с параллельным рус. текстом.

Подпись: Перевод Н. Голя. Под текстом дата: 1988.

*Топоров В.* Ворон // По Э. А. Стихотворения: Сборник / Сост. Е.К. Нестерова. М.: Радуга, 1988. С. 320–323. На англ.яз. с параллельным рус. текстом.

Подпись: Перевод В. Топорова.

Под текстом дата: 1988.

## 1990

*Саришвили В.* Ворон // Саришвили В. Стихи. Поэмы. Переводы / Худ. и ред. А. Сенин. (М.): Экспериментальное творческое объединение “Садовое кольцо”, (1990). С. 170–174.

[Под рубрикой “Переводы. С английского”].

Издание осуществлено за счет средств автора.

Дата издания установлена по концевой полосе, место – по фактическому месторасположению экспериментального творческого объединения.

Авторская рукопись (беловой автограф) датирована 1984 г. Тексту перевода предпослано посвящение, отсутствующее в публикации.

## 1995

*Саришвили В.* Ворон // По Э. А. Эссе. Материалы. Исследования / Ред.-сост. В.И. Чередниченко, Ю.В. Лучинский. Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 1995. Вып. 1. С. 108–111.

Подпись: перевод с английского Владимира Саришвили. [Под рубрикой “Неопубликованные и малоизвестные переводы”].

Вторая редакция.

## 1999

*Ананов М.Г.* Эдгар По. Ворон // Ананов М. Призраки Эльдорадо: Сонеты. Стихотворения. Поэмы. Переводы. Драматургия. Проза / Ред. В.Н. Гаспарян. Тбилиси: Гелиос, 1999. С. 57–60.

[Под рубрикой “Переводы. С английского”].  
Издание осуществлено за счет средств автора.

*Барзам В.А.* Ворон. Из Эдгара По // Барзам В.А. Нежная леди. (М.): День Серебра, 1999. С. 43–46.

[Под рубрикой “Из зарубежной поэзии”].  
Место издания установлено по фактическому месторасположению издательства.

*Зельдович Г.* Из Эдгара По. Ворон // Паноптикум: Опыт поэтической антологии / Сост.: С.А. Александровский, Р.А. Катаева, С.В. Щеглов. Харьков: Книжное изд-во “Лестница Марии”, 1999. С. 43–46.

Подпись: Геннадий Зельдович.

*Мошкина Н.В.* The Raven / Ворон // Западная поэзия конца XVIII – начала XIX веков: Собрание текстов, подстрочных и поэтических переводов / Ред. Ю.С. Рассказов. М.: Лабиринт, 1999. С. 217–223.

Под текстом дата: 1845.

[Под рубрикой “Поэзия США”; с параллельным англ. текстом].  
Подстрочный перевод.

## 2000

*Кин О.Т.* Ворон // По Э.А. Свидание: Рассказы / Под ред. Ю.В. Ковалева; Худож. С. Есипов. СПб.: Юнимет, 2000. С. 329–332.

Фамилия и инициалы переводчика указаны в “Содержании”: Перевод – О.Т. Кин.

*Милитарев А.* Ворон // По Э.А. Эссе. Материалы. Исследования / Ред.-сост. В.И. Чередниченко, Ю.В. Лучинский. Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2000. Вып. 3. С. 184–186.

Подпись: Перевод с английского Александра Милитарева. [Под рубрикой “Неопубликованные и малоизвестные переводы”].

*Милитарев А.Ю.* Эдгар Аллан По (1809–1849). Ворон // Милитарев А.Ю. Стихи и переводы. М.: Наталис, 2000. С. 67, 69, 71, 73, 75.

С параллельным английским текстом.  
Вариант перевода. 2000 г.

*Чердниченко В.И.* Ворон. Подстрочный перевод // По Э.А. Эссе. Материалы. Исследования / Ред.-сост. В.И. Чердниченко, Ю.В. Лучинский. Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2000. Вып. 3. С. 173–177.

Подстрочный перевод. [Под рубрикой “Неопубликованные и малоизвестные переводы”].

## 2001

*Воронель Н.* Ворон // Воронель Н. Ворон: Избранные переводы. М.; Иерусалим: “Меркур”, 2001. С. 32–35.

[Под рубрикой “Эдгар Аллен По”].

По свидетельству автора, перевод выполнен в 1956 г.

## 2002

*Максименко М.С.* Ворон // Максименко М. Игра с серебром колдуна: Стихотворения. Переводы. Рассказы. Пьесы / Сост., подгот. текста и примеч. С.А. Ахмадеевой, О.Н. Мороза. Краснодар: Советская Кубань, 2002. С. 226–228.

Под рубрикой “Переводы из Э.А. По”.

## 2003

*Петров С.* Ворон // Эдгар Аллан По / Сост. Е. Витковский М.: Эксмо, 2003. С. 15–18. (“Шедевры классической поэзии для юных читателей”).

Фамилия и инициалы переводчика указаны в “Содержании”.

Авторская машинопись датирована 1968 г.

*Лыжин П.* Эдгар Аллан По (1809–1849). Ворон // Toronto Slavic Quarterly: University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies, N 7 // <http://www.utoronto.ca/tsq/07/luzhin07.shtml> .

Публикация В. Резвого. Под заголовком “Павел Лыжин (1896–1969). Незданные переводы на русский из Эдгара Аллана По, Шарля Бодлера и Райнера Марии Рильке”.

[Рукопись]: Эдгар Аллен По. 1809–1849. Ворон: Беловой автограф // РО Центральной научной библиотеки Союза театральных деятелей РФ (Ф. 6. Оп. 1. Д. 2. Л. 2–10).

Подпись: Перевод и рисунки П.Л. [Павла Лыжина]. Прага, 1952 г.

## 2004

*Милитарев А.* Эдгар Аллан По (1809–1849). Ворон // Параллели: Русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. М.: Дом еврейской книги, 2004. № 4–5. С. 584–587.

[Под рубрикой “Александр Милитарев. Стихи и переводы (1983–2004)”].

Вариант перевода 2000 г.

## Фрагменты переводов

1878

*Андреевский С.* ⟨Ворон⟩ // Вестник Европы. 1878. № 3. С. 109.

Перевод I строфы 8-ст. хореем.

1931

*Пяст В.* ⟨Ворон⟩ // Пяст Вл. Современное стиховедение. Ритмика. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. С. 138, 172.

Перевод I (стихи 1–2) и XVI строф 8-ст. хореем.

1983

*Полетаев В.* ⟨Ворон⟩ // Полетаев В. Небо возвращается к земле: Стихи. Переводы. Очерки. Заметки. Письма. Тбилиси: Мерани, 1983. С. 128.

Перевод I и III строф 8-ст. хореем.

1986

*Чередниченко В.И.* ⟨Ворон⟩ // Чередниченко В.И. Типология временных отношений в лирике. Тбилиси, 1986. С. 58–61.

Подстрочный перевод I, VII, XVI, XVIII строф.

## РЕПЕРТУАР РУССКИХ РЕФРЕНОВ “ВОРОНА”

| № п/п | РЕФРЕН                | ДАТА<br>ВНЕДРЕНИЯ | ПЕРЕВОДЧИКИ  |
|-------|-----------------------|-------------------|--|
| 1     | Больше никогда        | 1878              | Андреевский 1878; [Аноним] 1885; Брюсов 1915   |
| 2     | Никогда               | 1878              | Пальмин 1878; Кондратьев 1880; Мережковский 1890; Бальмонт 1894; Брюсов 1905; Уманец 1908; Голохвастов 1938; Оленич-Гнененко 1946; Донской 1976; Ананов 1999; Кин 2000; Воронель 2001; Лыжин 2003; Неустановленный переводчик 2009 |
| 3     | Возврата нет          | 1879              | Оболенский 1879; Василенко 1976; Петров 2003   |
| 4     | Nevermore             | 1903              | Жаботинский 1903; Федоров 1923; Пяст 1931; Зенкевич 1946; Барзам 1999; Лыжин 2003; Бердичевский 2008   |
| 5     | Не вернуть            | 1972              | Бетаки 1972; Милитарев 2000  |
| 6     | Никогда тому не быть  | <1987>            | Гольдовский <1987>   |
| 7     | Все прошло            | 1988              | Голь 1988  |
| 8     | Приговор              | 1988              | Топоров 1988   |
| 9     | Нэвермор              | 1990              | Саришвили 1990   |
| 10    | Нет вовеки            | 1995              | Саришвили 1995   |
| 11    | Обречен               | 1999              | Зельдович 1999   |
| 12    | Кар (Кар-р)           | 2000-е            | Яни 2000-е   |
| 13    | Крах                  | 2001              | Голубев 2001   |
| 14    | Больше нет            | 2002              | Максименко 2002  |
| 15    | Никогда уже           | 2003              | Бальюри 2003   |
| 16    | Неверрнуть            | 2004              | Милитарев 2004   |
| 17    | Никогда уж с этих пор | 2009              | Звенигородский 2009  |
| 18    | Не вернешь            | 2009              | Гарковенко 2009  |

*Примечание.* В таблицу включены данные о переводах с 1878 по 2009 г. Сетевые переводы учитывались лишь в тех случаях, когда в них использовался рефрен, не встречавшийся в бумажных текстах. Дата внедрения рефрена совпадает с датой публикации; дата создания текста в таблице не учитывается. Фамилия переводчика не повторяется, если при создании новой редакции или варианта переводчик использовал прежний рефрен. Фамилия Лыжина повторена дважды рядом с одной и той же датой, поскольку в одном переводе им были использованы сразу два рефрена.

## ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ЭДГАРА АЛЛАНА ПО

- 1809**, 19 января – в Бостоне в семье актеров Дэвида По и Элизабет Арнольд По родился сын Эдгар.
- 1811** – смерть матери, спустя короткое время – отца. Эдгара берет на воспитание коммерсант из Ричмонда Джон Аллан.
- 1815** – переезд вместе с семьей Джона Аллана в Британию.
- 1815–1820** – годы учебы в школах Шотландии и Англии.
- 1820** – возвращение в Ричмонд.
- 1821–1825** – годы учебы в Английской классической школе Джозефа Кларка (Joseph H. Clarke) и школе Уильяма Берка (William Burke).
- 1826**, февраль – поступление в Виргинский университет в Шарлоттсвилле.
- 1826**, декабрь – По оставляет университет. Возвращение в Ричмонд.
- 1827** – в Бостоне под псевдонимом “Бостонец” (A Bostonian) издается первая книга По “Тамерлан и другие стихотворения” (“Tamerlane and Other Poems”).  
По поступает добровольцем на военную службу под именем Эдгара А. Перри (Edgar A. Perry).
- 1829** – смерть приемной матери миссис Фрэнсис К. Аллан.  
В Балтиморе выходит вторая книга По “Аль-Аараф, Тамерлан и малые стихотворения” (“Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems”).  
По оставляет военную службу.
- 1830** – поступление в Военную академию в Вест-Пойнте.
- 1831** – По отчисляются из Военной академии за нарушение дисциплины.  
Переезд к тетке Марии Клемм в Балтимор.  
В Нью-Йорке в издательстве Элама Блисса (Elam Bliss) выходит сборник “Стихотворения” (“Poems”), включающий поэмы “Тамерлан” и “Аль-Аараф”.
- 1831–1833** – публикации первых рассказов.
- 1833** – По получает премию за рассказ “Рукопись, найденная в бутылке” (MS. Found in a Bottle);
- 1834** – смерть приемного отца и опекуна Джона Аллана.
- 1835** – переселение в Ричмонд. По становится редактором журнала “Сазэрн Литэрери Мессенджер” (“Southern Literary Messenger”).
- 1836** – женитьба на Вирджинии Клемм.
- 1837** – переезд с семьей в Нью-Йорк.
- 1838** – в Нью-Йорке отдельным изданием выходит “Повесть о приключениях Артура Гордона Пима” (“The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket”).
- 1838–1844** – годы жизни с семьей в Филадельфии.

- 1839–1840** – По работает редактором журнала “Бартонс Джентлменс Мэгезин” (“Burton’s Gentleman’s Magazine”).
- 1839, 1840** – в 1839 г. в Филадельфии выходит сборник рассказов По “Гротески и арабески” (“Tales of the Grotesque and Arabesque”) в двух томах (на титульном листе обозначен 1840 г.).
- 1841–1842** – По работает редактором журнала “Грэхемс Мэгезин” (“The Graham’s Magazine”).
- 1843** – получает премию за рассказ “Золотой жук” (“The Gold-Bug”), опубликованный в газете “Доллар Ньюспэйпер” (“Dollar Newspaper”, Филадельфия).  
В Филадельфии выходят “Прозаические фантазии” (“The Prose Romances”) По, включающие всего два рассказа.
- 1844** – переезд с семьей в Нью-Йорк. Сотрудничество с “Ивнинг Миррор” (“The Evening Mirror”).
- 1845, 29 января** – в нью-йоркской “Ивнинг Миррор” печатается стихотворение “Ворон” (“The Raven”).
- 1845** – в Нью-Йорке в издательстве Уайли и Патнема (Wiley and Putnam) в серии “Библиотека американских книг” выходят два сборника По – “Рассказы” (“Tales”) и “Ворон и другие стихотворения” (“The Raven and Other Poems”).
- 1845–1846** – По работает редактором журнала “Бродвей Джорнел” (“Broadway Journal”).
- 1846** – в журнале “Грэхемс Мэгезин” (“The Graham’s Magazine”) публикуется статья “Философия сочинения” (“The Philosophy of Composition”).
- 1846** – в журнале “Годис Ледис Бук” (“Godey’s Lady’s Book”) публикуется серия статей “Литераторы Нью-Йорка” (“The Literati of New York City”).
- 1846, май – 1849, июнь** – годы жизни с семьей в Фордхеме близ Нью-Йорка.
- 1847** – смерть жены Вирджинии.
- 1848** – в Нью-Йорке выходит последняя прижизненная книга По – “Эврика: поэма в прозе” (“Eureka: A Prose Poem”).
- 1848, сентябрь** – поездка из Ричмонда в Балтимор.
- 1849, 3 октября** – в связи с резким ухудшением состояния здоровья По укладывают в клинику “Вашингтон Колледж Хоспител” (“Washington College Hospital”) в Балтиморе.
- 1849, 7 октября** – смерть Эдгара Аллана По.
- 1849, 8 или 9 октября** – По похоронен на семейном участке (рядом с могилой деда) на кладбище Вестминстер Беринг Граунд (Westminster Burying Ground) в Балтиморе.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

### *Фронτισпис*

Эдгар Аллан По. Дагерротип работы С. Уильяма. 1848 г. Библиотека Конгресса США.

### *Альбом*

Титульный лист книги “Ворон” и другие стихотворения, Нью-Йорк, 1845 (“The Raven and other poems”, New York, 1845).

Обложка книги “Полное собрание рассказов и стихотворений Эдгара Аллана По”; Нью-Йорк, 1984 (“The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe”, New York, Penguin books, 1984).

Обложка книги “Эдгар Аллан По. Собрание рассказов и стихотворений”. Лондон, 2006 (“Edgar Allan Poe. Collected Stories and Poems”. London, CRW Publishing Limited, 2006).

Эдуард Мане. Рисунок к французскому переводу “Ворона” С. Малларме (Париж, 1875).

Эдуард Мане. Литография к французскому переводу “Ворона” С. Малларме (Париж, 1875).

Гюстав Доре. Иллюстрация к “Ворону”. Нью-Йорк, 1883 г. (New York, Harper&Brothers, 1883).

Гюстав Доре. Иллюстрация к “Ворону”. Нью-Йорк, 1883 г. (New York, Harper&Brothers, 1883).

Постер фильма “Ворон”: История любви Эдгара Аллана По” (1908).

П. Лыжин. Иллюстрация к своему переводу “Ворона” (Прага, 1952). Рукописный отдел ЦНБ Союза театральных деятелей (Ф. 6. Оп. 1. Д. 2. Л. 2).

П. Лыжин. Иллюстрация к своему переводу “Ворона” (Прага, 1952). Рукописный отдел ЦНБ Союза театральных деятелей (Ф. 6. Оп. 1. Д. 2. Л. 5).

П. Лыжин. Иллюстрация к своему переводу “Ворона” (Прага, 1952). Рукописный отдел ЦНБ Союза театральных деятелей (Ф. 6. Оп. 1. Д. 2. Л. 7).

П. Лыжин. Иллюстрация к своему переводу “Ворона” (Прага, 1952). Рукописный отдел ЦНБ Союза театральных деятелей (Ф. 6. Оп. 1. Д. 2. Л. 8).

В. Носков. Ворон. Иллюстрация к книге Э. По “Стихотворения. Проза” (М., 1976).

Л. Проненко. Каллиграфическая композиция на тему “Ворона” (из книги “Эдгар Аллан По. Эссе. Материалы. Исследования”. Краснодар, 1997. Вып. 2).

Л. Проненко. Каллиграфическая композиция на тему “Ворона” (из книги “Эдгар Аллан По. Эссе. Материалы. Исследования”. Краснодар, 1997. Вып. 2).

Одилон Редон. Ворон. 1882. Национальная галерея Канады, Оттава.

*В тексте*

- С. Андреевский. “Ворон”. Фрагмент первого перевода на русский язык (“Вестник Европы”, 1878, № 3).
- Генри Эйтли. Одна из ранних (вторая половина XIX в.) иллюстраций к “Ворону”. Неустановленный переводчик. Беловой автограф перевода “Ворона” (не позже 1934 г.). Фрагмент. РГАЛИ (Ф. 2854 [Кашкин]. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 12).
- М. Зенкевич. Корректурa текста “Ворона”. “Из американских поэтов” (М.: ГИХЛ, 1946). Архив семьи М.А. Зенкевича (Москва).
- В. Саришвили. Беловой автограф перевода “Ворона” (1984). Фрагмент. Из частной коллекции.
- Поправки Э. По к тексту “Ворона” (Автограф письма Э. По к М. Шю от 3 февраля 1845 г.).
- Первая полоса еженедельника “Нью-Йорк Миррор” от 8 февраля 1845 г. (“The New-York Mirror”) со стихотворением “Ворон” и кратким предисловием (первая перепечатка стихотворения).

*На суперобложке*

Эдгар Аллан По. Фрагмент даггеротипа работы С. Уильяма;  
Фрагмент письма Э. По к М. Шю от 3 февраля 1845 г.

## СОДЕРЖАНИЕ

### THE RAVEN ВОРОН

|  | Текст | Примеч. |
|--|-------|---------|
| THE RAVEN .....  | 6     | 365     |
| ВОРОН ( <i>Подстрочный перевод В.И. Чередниченко</i> ).....  | 7     | 365     |
| ТЕКСТЫ РУССКИХ ПЕРЕВОДОВ XIX И XX вв.....                    | 14    | 374     |
| <i>Сергей Андреевский</i> . ВОРОН. Поэма Эдгара Поэ .....    | 14    | 374     |
| <i>Лиодор Пальмин</i> . ВОРОН (из Эдгара Поэ).....           | 22    | 374     |
| <i>Леонид Оболенский</i> . ВОРОН. Поэма Эдгара Поэ.....      | 26    | 374     |
| <i>Иван Кондратьев</i> . ВОРОН. Из Эдгара Поэ .....          | 33    | 374     |
| [Аноним]. Эдгар По. ВОРОН.....                               | 37    | 374     |
| <i>Лев Уманец</i> . Эдгар Поэ. ВОРОН .....                   | 40    | 374     |
| <i>Дмитрий Мережковский</i> . ВОРОН. Поэма Эдгара Поэ .....  | 46    | 375     |
| <i>Константин Бальмонт</i> . ВОРОН. Из Эдгара Поэ .....      | 52    | 375     |
| <i>Altalena</i> . ВОРОН. (Поэма Эдгара Поэ) .....            | 56    | 375     |
| <i>Валерий Брюсов</i> . ВОРОН [I]. Поэма Эдгара По .....     | 60    | 375     |
| <i>Валерий Брюсов</i> . ВОРОН [II]. Поэма Эдгара По.....     | 64    | 375     |
| <i>Дмитрий Звенигородский</i> . ВОРОН. Поэма Эдгара По.....  | 68    | 375     |
| <i>Василий Федоров</i> . Эдгар По. ВОРОН .....               | 72    | 376     |
| [ <i>Неустановленный переводчик</i> ]. ВОРОН. Эдгар По ..... | 78    | 376     |
| <i>Александр Оленич-Гнененко</i> . Из Эдгара По. ВОРОН.....  | 83    | 376     |
| <i>Михаил Зенкевич</i> . Эдгар По. ВОРОН .....               | 87    | 376     |
| <i>Павел Лыжсин</i> . Эдгар Аллэн По. ВОРОН .....            | 92    | 376     |
| <i>Нина Воронель</i> . Эдгар Аллен По. ВОРОН.....            | 95    | 377     |
| <i>Василий Бетаки</i> . Эдгар Аллан По. ВОРОН.....           | 99    | 377     |
| <i>Михаил Донской</i> . Эдгар По. ВОРОН .....                | 103   | 377     |
| <i>Владимир Сарисвили</i> . ВОРОН [I] (из Э. По) .....       | 107   | 377     |
| <i>Николай Голь</i> . Эдгар Аллан По. ВОРОН.....             | 111   | 378     |
| <i>Виктор Топоров</i> . Эдгар Аллан По. ВОРОН.....           | 115   | 378     |

|   | Текст | Примеч. |
|---|-------|---------|
| <i>Владимир Сарিশвили. Эдгар Аллан По. ВОРОН [II]</i> ..... | 119   | 378     |
| <i>Александр Милитарев. Эдгар Аллан По. ВОРОН</i> .....     | 123   | 378     |

## ДОПОЛНЕНИЯ

|   |     |     |
|---|-----|-----|
| <i>Цзя И. Ода сове [Фрагмент] (Перевод И.С. Лисевича)</i> .....                                     | 129 | 378 |
| <i>Элизабет Барретт Браунинг. Ухаживание леди Джералдины. Эпилог (Перевод В.К. Сарিশвили)</i> ..... | 130 | 379 |
| <i>Элизабет Барретт Браунинг. Сватовство Джералдины. Эпилог (Перевод В.Н. Топорова)</i> .....       | 132 | 379 |
| <i>Эдгар Аллан По. Философия сочинения (Перевод А.Г. Георгиева и В.И. Чередниченко)</i> .....       | 134 | 379 |

## ПРИЛОЖЕНИЯ

|  |     |
|--|-----|
| <i>В.И. Чередниченко. “Ворон” Эдгара По: мир как вопрос</i> .....  | 147 |
| 1. Фабула. “Ворон” – “Ода сове”: типологическая параллель.....   | 148 |
| 2. Сюжет. Время и пространство.....  | 152 |
| 3. Форма стиха.....  | 155 |
| 4. Сверхзадача.....  | 160 |
| <i>В.И. Чередниченко. “Ворон” Эдгара По как социокультурный феномен: от предпосылок к последствиям</i> ..... | 176 |
| 1. История создания. Источники. Публикации.....  | 176 |
| 2. Социокультурный резонанс. Пародии, стилизации, подражания, переделки.....                                 | 185 |
| <i>В.И. Чередниченко. “Ворон” Эдгара По: в поисках русского ответа</i> .....                                 | 192 |
| 1. Русские переводы в теоретическом и историческом аспектах.....   | 192 |
| 2. Ранние переводы (1878–1887).....  | 199 |
| 3. Переводы Серебряного века и довоенного периода (1890–1938).....   | 225 |
| 4. Переводы послевоенного периода (1946–1976).....   | 285 |
| 5. Переводы позднесоветского и постсоветского периодов (1988–2000).....                                      | 321 |
| 6. Проблема подстрочного перевода.....   | 356 |
| 7. Заключение.....   | 359 |

---

|  |     |
|--|-----|
| ПРИМЕЧАНИЯ ( <i>Составил В.И. Чередниченко</i> ).....  | 363 |
| Принятые сокращения.....   | 363 |
| Предварительные замечания.....   | 364 |
| Библиографический указатель переводов стихотворения<br>Эдгара Аллана По “Ворон” на русский язык. 1878–2004<br>( <i>Составил В.И. Чередниченко</i> )..... | 382 |
| Репертуар русских рефренов “Ворона” ( <i>Составил В.И. Чередни-<br/>ченко</i> ).....   | 393 |
| Основные даты жизни и творчества Эдгара Аллана По.....   | 394 |
| Список иллюстраций.....  | 396 |

## **По Э.А.**

**Ворон** / Эдгар Аллан По ; изд. подгот. В.И. Чередниченко ; [отв. ред. А.Н. Горбунов]. – М. : Наука, 2009. – 400 с. – (Литературные памятники). – ISBN 978-5-02-036908-5 (в пер.).

В книге приводится каноническая редакция текста стихотворения “Ворон” Э.А. По, представлены подстрочный перевод стихотворения на русский язык, полный свод русских переводов XIX в., а также русские переводы XX столетия, в том числе не публиковавшиеся ранее. В разделе “Дополнения” приводятся источники стихотворения и новый перевод статьи Э. По “Философия сочинения”, в которой описан процесс создания “Ворона”. В научных статьях освещена история создания произведения, разъяснены формально-содержательные категории текста стихотворения, выявлена сверхзадача “Ворона”. Текст оригинала и русские переводы, разбитые по периодам, снабжены обширными исследованиями и комментариями. Приведены библиографический указатель и репертуар русских рефренов “Ворона”. Издание иллюстрировано.

Для специалистов и широкого круга читателей.

По сети “Академкнига”

Научное издание

*Эдгар Аллан По*

**ВОРОН**

*Утверждено к печати  
редколлекцией серии  
“Литературные памятники”*

Заведующая редакцией *Е.Ю. Жолудь*

Редактор *О.В. Гречухина*

Художник *В.Ю. Яковлев*

Художественный редактор *Т.В. Болотина*

Технический редактор *З.Б. Павлюк*

Корректоры *А.Б. Васильев, Р.В. Молоканова,  
Т.И. Шеповалова*

Подписано к печати 30.07.2009  
Формат 70 × 90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура Таймс  
Печать офсетная  
Усл.печ л. 30,5. Усл.кр.-отг. 32,7. Уч.-изд.л. 25,3  
Тип. зак.1645

Издательство “Наука”  
117997, Москва, Профсоюзная ул., 90

E-mail: [secret@naukaran.ru](mailto:secret@naukaran.ru)  
[www.naukaran.ru](http://www.naukaran.ru)

ППП “Типография “Наука”  
121099, Москва, Шубинский пер., 6

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ “НАУКА”  
ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ:

**Майстер Экхарт. Речи наставления. Книга Божественного утешения. О человеке высокого рода. Об отрешенности. Проповеди /** Майстер Экхарт ; отв. ред. Н.А. Бондарко. – М. : Наука, 2009. – 30 а.л. – (Литературные памятники). – ISBN 978-5-02-036872-9 (в пер.).

Издание включает в себя переводы наиболее важных сочинений великого немецкого мистика Позднего Средневековья Иоанна Экхарта из Хоххайма (ок. 1260–1328). К этим сочинениям относится ряд проповедей (около 30), большая часть из которых привлекла внимание кельнской инквизиции, а также четыре трактата, написанные Экхартом в разные периоды творчества: “Речи наставления”, “Книга Божественного утешения”, “О человеке высокого рода” и “Об отрешенности”. В раздел “Дополнения” вошли некоторые латинские произведения мистика, в том числе Парижская диспутация “Тождественны ли в Боге бытие и познание”, свод вероучительных тезисов еретиков из швабского селения “Риз” (1270–1273) в записи Альберта Великого, а также наиболее важные документы Кельнско-авиньонского процесса, проведенного против Майстера Экхарта в 1325–1328 гг., главным из которых является булла папы Иоанна XXII “На ниве Господней” (1329). “Дополнения” завершаются “Книжицей Истины” доминиканца Г. Сузо – посмертной апологией Экхарта и “суммой” его богословских идей. В сопроводительной статье и комментариях дается очерк творчества Майстера Экхарта и его культурно-исторического контекста. Издание подготовил М.Ю. Реутин.

Для широкого круга читателей.

**Чосер Джеффри. Кентерберийские рассказы / Джеффри Чосер ; отв. ред. А.Н. Горбунов. – М. : Наука, 2009. – 60 л. – (Литературные памятники). – ISBN 978-5-02-036871-2 (в пер.).**

Предлагаемая книга является первым в России полным академическим изданием “Кентерберийских рассказов” Чосера, одного из самых известных и важных памятников английской литературы. При составлении книги были использованы научные издания Чосера в Англии и США. Книга содержит перевод всех десяти дошедших до нас фрагментов “Кентерберийских рассказов”, расположенных в согласии с наиболее надежными авторитетными рукописями. Переводы текста рассказов сделаны такими известными мастерами, как И.А. Кашкин, О.Б. Румер и Т.Ю. Попова. В дополнении к лирике дана лирика Чосера, которая по большей части впервые переведена на русский язык Т.Ю. Стамовой. В разделе “Приложения” читателю предлагаются две статьи А.Н. Горбунова: “Человеческая комедия Джеффри Чосера” (о “Кентерберийских рассказах”) и «“Рифма в Англии бедна” – лирика Чосера». обстоятельные научные примечания составлены В.С. Макаровым. Книга снабжена иллюстрациями.

Для широкого круга читателей.

**Рифа‘а Рафи‘ ат-Тахтави. Извлечение чистого золота из краткого описания Парижа, или Драгоценный диван сведений о Париже / Рифа‘а Рафи‘ ат-Тахтави ; отв. ред. А.Б. Куделин. – М. : Наука, 2009. – 20 а.л. – (Литературные памятники). – ISBN 978-5-02-036873-6 (в пер.).**

Шейх Рифа‘а Рафи‘ ат-Тахтави (1801–1873), выпускник крупнейшего мусульманского университета ал-Азхар, находился в Париже с 1828 по 1831 г. в составе группы молодых египтян, отправленных правителем Египта Мухаммадом ‘Али на учебу во Францию. Там он, следуя совету своего учителя, известного поэта и стилиста Хасана ал-‘Аттара, написал большую часть книги, изданной в Каире в 1834 г. под названием “Извлечение чистого золота из краткого описания Парижа”. В книге, своего рода краткой энциклопедии Парижа, ат-Тахтави, опираясь на прочитанные им в ходе учебы французские книги, на публикации в прессе и на собственные наблюдения, описывает повседневную жизнь парижан, их нравы, обычаи, характер, религиозные взгляды, профессиональные занятия, а также положение женщин в обществе, французские науки и искусства, общественный строй Франции, рассказывает о событиях июльской революции 1830 г. Его цель – познакомить египтян и “всех мусульман” с достижениями французов в области науки, техники и общественной жизни и содействовать тем самым движению своей страны по пути обновления и прогресса.

Для широкого круга читателей.

**АДРЕСА КНИГОТОРГОВЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ  
ТОРГОВОЙ ФИРМЫ “АКАДЕМКНИГА” РАН**

**Магазины “Книга-почтой”**

121099 Москва, Шубинский пер., 6; (код 495) 241-02-52 Сайт: [www.LitRAS.ru](http://www.LitRAS.ru)  
E-mail: [info@LitRAS.ru](mailto:info@LitRAS.ru)

197110 Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, 7 “Б”; (код 812) 235-40-64 [ak@akbook.ru](mailto:ak@akbook.ru)

**Магазины “Академкнига” с указанием букинистических отделов  
и “Книга-почтой”**

690002 Владивосток, Океанский проспект, 140 (“Книга-почтой”);  
(код 4232) 45-27-91 [antoli@mail.ru](mailto:antoli@mail.ru)

620151 Екатеринбург, ул. Мамина-Сибиряка, 137 (“Книга-почтой”);  
(код 343) 350-10-03 [kniga@sky.ru](mailto:kniga@sky.ru)

664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289 (“Книга-почтой”); (код 3952) 42-96-20  
[aknig@irlan.ru](mailto:aknig@irlan.ru)

660049 Красноярск, ул. Сурикова, 45; (код 3912) 27-03-90 [akademkniga@bk.ru](mailto:akademkniga@bk.ru)  
220012 Минск, просп. Независимости, 72; (код 10375-17) 292-00-52, 292-46-52,  
292-50-43 [www.akademkniga.by](http://www.akademkniga.by)

117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7; (код 495) 124-55-00  
(Бук. отдел (код 495) 125-30-38)

117192 Москва, Мичуринский проспект, 12; (код 495) 932-74-79

127051 Москва, Цветной бульвар, 21, строение 2; (код 495) 621-55-96  
(Бук. отдел)

117997 Москва, ул. Профсоюзная, 90; (код 495) 334-72-98

105062 Москва, Б. Спасоглинищевский пер., 8 строение 4; (код 495) 624-72-19  
(Бук. отдел)

630091 Новосибирск, Красный проспект, 51; (код 383) 221-15-60 [akademkniga@mail.ru](mailto:akademkniga@mail.ru)

630090 Новосибирск, Морской проспект, 22 (“Книга-почтой”);  
(код 383) 330-09-22 [akdmn2@mail.nsk.ru](mailto:akdmn2@mail.nsk.ru)

142290 Пушкино Московской обл., МКР “В”, 1 (“Книга-почтой”);  
(код 49677) 3-38-80

191104 Санкт-Петербург, Литейный проспект, 57; (код 812) 272-36-65 [ak@akbook.ru](mailto:ak@akbook.ru)  
(Бук. отдел)

199034 Санкт-Петербург, Васильевский остров, 9-я линия, 16;  
(код 812) 323-34-62 (Бук. отдел)

634050 Томск, Набережная р. Ушайки, 18;  
(код 3822) 51-60-36 [akademkniga@mail.tomsknet.ru](mailto:akademkniga@mail.tomsknet.ru)

450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10 (“Книга-почтой”); (код 3472) 23-47-62,  
23-47-74 [UfaAkademkniga@mail.ru](mailto:UfaAkademkniga@mail.ru)

450025 Уфа, ул. Коммунистическая, 49; (код 3472) 72-91-85 (Бук. отдел)

**Коммерческий отдел, Академкнига. г. Москва**

**Телефон для оптовых покупателей: (код 495) 241-03-09**

**Сайт: [www.LitRAS.ru](http://www.LitRAS.ru)**

**E-mail: [info@LitRAS.ru](mailto:info@LitRAS.ru)**

**Склад, телефон (код 499) 795-12-87**

**Факс (код 495) 241-02-77**

---

*По вопросам приобретения книг  
государственные организации  
просим обращаться также  
в Издательство по адресу:  
117997 Москва, ул. Профсоюзная, 90  
тел. факс (495) 334-98-59  
E-mail: [initsiat@naukaran.ru](mailto:initsiat@naukaran.ru)  
[www.naukaran.ru](http://www.naukaran.ru)*

---

